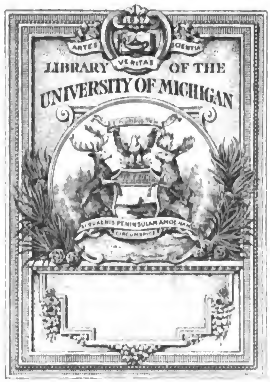
Musikpädago... Blatter ...


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Stuttgart, Leipzig

und des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Begründet 1878

von

Professor Emil Breslaur.

Redaktion: **Anna Morsch.**

Einunddreissigster Jahrgang

1908.

BERLIN.

Verlag „Der Klavier-Lehrer" (M. Wolff).

Transfer to Music 6-5-...

Inhalts-Verzeichnis 1908.

Künstler-Verzeichnis.

Hochschulen und Konservatorien.

Vermischte Nachrichten.

Bücher und Musikalien.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Zum 25jährigen Bestehen des Berliner Philharmonischen Chores.

Von

Dr. Karl Storck.

Das 25. Stiftungsfest des Philharmonischen Chores wurde am 9. Dezember an seiner Wirkungsstätte Berlin nicht wie eine Vereinsangelegenheit gefeiert, sondern als ein Ereignis unseres Musiklebens. Diese Erscheinung ist charakteristisch. Da sie vollkommen zu Recht bestand, schliesst sie das höchste Lob in sich, das dem feiernden Vereine gespendet werden konnte. Charakteristisch ist sie, weil dieser Chorverband alles, was an Vereinstümelei erinnert, dauernd von sich fern gehalten hat. Darauf beruht seine Sonderstellung, darin liegt zu einem guten Teil die Erklärung für seine eigenartige bedeutsame Erscheinung. Der Philharmonische Chor ist das Instrument seines Dirigenten Siegfried Ochs, so wie einst das Meininger Orchester das Instrument Hans v. Bülow's war. Wie in diesem weltberühmten Falle hat die Persönlichkeit des Dirigenten den einen Verband aus der grossen Schar älterer herausgelöst; wie dort hat man hier das Gefühl, dass mit dem Dirigenten Wesen und Grösse des Verbandes untrennbar verbunden seien. Es wäre deshalb vielleicht richtiger gewesen, obwohl es weniger schön geklungen hätte, wenn der Philharmonische Chor seinen ursprünglichen Namen als „Siegfried Ochs'scher Gesangverein" beibehalten hätte. Damit wäre dann deutlich der Unterschied von anderen grossen Verbänden wie Singakademie, Lehrer-Gesangverein, Liedertafel und dergl. hervorgehoben worden. Hier wurde die Bezeichnung dann noch zum Charakteristikum, während sie beim Stern'schen Gesangverein, der den Namen seines Gründers noch heute trägt, niemals Bedeutung gehabt hat.

Unsere grossen Chorverbände sind, soweit sie Männergesangvereine sind, aus den alten Liedertafeln hervorgegangen. Obwohl zur zehn- und noch mehrfachen Grösse von einst herangewachsen, sind sie auch heute noch vor allen Dingen gesellschaftliche Verbände. Darin braucht kein Nachteil zu liegen. Ja, wenn die ehemalige Art der hier gepflegten Kunstgattung gewahrt wird, so liegt in diesem zur Tafel Lieder singen ein ganz hervorragender Wert der Durchdringung des Lebens

mit Kunst. Es ist ja auch bekannt, dass gerade in diesen Männerchören der Gesang eine ausserordentliche Bedeutung für die Gestaltung unseres Lebens gewonnen hat. Nirgendwo ist der Gedanke an ein einiges Deutschland sorgsamer gehegt, mit grösserer Begeisterung immer wieder aufs neue erweckt und gesteigert worden, als in diesen Männerchören. Heute hat ja der Männerchorgesang längst den ehemals so bescheidenen Rahmen gesprengt. Man mag für manche der grossen Chorkompositionen für Männerstimmen eine hohe Schätzung übrig haben, man kann doch nicht leugnen, dass die Gattung der grossen Form eigentlich widerspricht. Andererseits widerspricht die sehr grosse Stimmenzahl wieder dem Charakter des ausgesprochenen Männerchorliedes, da der Aufwand ungeheurer Ausdrucksmittel für einen im Verhältnis geringen Inhalt ein unkünstlerischer Widerspruch bleibt. So leiden heute die Männerchöre an einem Zwiespalt, der sich am offenkundigsten darin äussert, dass ein Volksliederbuch für Verbände hergestellt wurde, die nur deshalb so gross geworden sind, um ausgedehnte Kunstkompositionen ausführen zu können.

Unter den gemischten Chorverbänden Deutschlands ist die Berliner Singakademie nicht nur eine der ältesten, sondern durch ihre ganze Einrichtung typisch. Ein grosser Verband von singenden und zuhörenden Mitgliedern, die eine feste Gesellschaft bilden mit eigenem Hause, mit grossem eigenen Vermögen und einer bedeutsamen sozialen Stellung. Die Singakademie ist begründet worden, um als fester Verband im Gegensatz zu den von Fall zu Fall erfolgten Zusammenschlüssen zahlreicher Einzelchöre die Mittel zur Bewältigung der grossen Chorwerke, wie sie in den Oratorien unserer klassischen Meister vorliegen, aufzubringen. Es liegt in der Natur der Dinge, dass bei einem solchen Verbande dieser ein Dauerndes darstellt, ein Bleibendes, während der Dirigent eigentlich nur von Fall zu Fall für die Aufführungen herangezogen wird. In der Praxis war es ja so, dass die Berliner Singakademie ihre Dirigenten jeweils sehr lange an der Spitze gehabt hat. Trotzdem hat keiner derselben den Aufführungen einen persönlichen Stempel aufzudrücken vermocht, und das ist auch heute trotz der Bemühungen ihres jetzigen Leiters Georg Schumann nicht anders geworden.

Auch das hat seine Berechtigung. Aber es kann nicht geleugnet werden, dass die grosse Ueberlieferung, die ein solcher Verband besitzt, gewöhnlich zur Fessel wird. Eine solche Ueberlieferung hat in der Musik eigentlich nur hinsichtlich der aufzuführenden Werke Berechtigung. Es kann Werke geben und es gibt solche, die nur unter Anwendung ganz ungewöhnlicher Kräfte in die Wirklichkeit umgesetzt, d. h. aufgeführt werden können. Heute ist das freilich nicht mehr so schlimm wie früher. Heute hat Berlin allein mehr Einwohner als noch vor fünfzig Jahren ganze Provinzen. So bietet es für Berlin keinerlei Schwierigkeiten, Chöre von 150 bis 200 Mitgliedern mit entsprechendem Orchester auf den Platz zu stellen. Freilich wäre auch hier ein Wachstum möglich. Wenn man an die riesigen Oratorienaufführungen in England denkt, so hat man das Beispiel vor sich, das, den Verhältnissen entsprechend umgewandelt, auch bei uns von höchstem Segen sein könnte. Händel hat ja in seiner Art keine Nachfolger gefunden, vor allen Dingen nicht in seiner Fähigkeit, Chorwerke zu schreiben, die in der Anlage der Chöre so riesenhaft, so titanisch gedacht sind, dass eigentlich niemals zu grosse Massen aufführender Kräfte aufgebracht werden können. Für einen „Israel in Aegypten“ sind auch 2000 Sänger nicht zu viel. Bei uns werden wohl kaum jemals mehr als 300 dabei am Werke gewesen sein. Und dieser Zahl entspricht die der Zuhörer. Unser grösster Konzertsaal fasst 2000 Zuhörer. Das ist nichts für den Begriff Volk, wie er sich heute in der Zeit der ungeheuren Menschenanhäufung an einzelnen Orten uns aufdrängt. Ich kann mir z. B. ganz gewaltige Wirkungen nicht nur in rein künstlerischer, sondern vor allen Dingen in kunstsozialer Hinsicht vorstellen, wenn am Busstage aus den verschiedenen Chorverbänden Berlins Chöre von 1000 bis 1500 Sängern gebildet würden, die in unseren grossen Zirkussen vor einer Zuhörerschaft von 7000 und mehr ein Händel'sches Oratorium aufführten. Da die Eintrittspreise bei solchen Gelegenheiten bis auf Pfennige heruntergehen könnten, wäre hier wirklich Kunst fürs Volk darzubringen. Da wäre ein Verein mit riesiger Tradition am Platze. Bei solchen künstlerischen Massenkundgebungen herrscht jene elementare Grosszügigkeit, die dem Subjektivismus eines Einzelnen, dem Dirigenten,

niemals unterworfen sein kann. Ein anderes ist es mit Choraufführungen von etwa 200 bis 400 Mitgliedern; diese Zahl entspricht der Vollbesetzung unserer heutigen grösseren Orchester. Wie diese grossen Orchester, entsprechend der Entwicklung des Dirigententums geschult sind, dass sie ein ganz gefügiges Werkzeug in der Hand ihres Dirigenten bilden, muss es auch mit den Chören der Fall sein. Für wirklich künstlerische Choraufführungen — von jenen oben erwähnten, unter besonderen Gesetzen stehenden und als Ausnahmeerscheinungen ins Leben tretenden Massenaufführungen abgesehen — ist eine solche Schulung der Chöre zu gefügigen Instrumenten in der Hand ihrer Dirigenten unbedingte Notwendigkeit.

Die Ueberlieferung, so viele Schattenseiten ihr anhaften mögen, hat auf allen Kunstgebieten grosse Werte, mit Ausnahme der reproduzierenden Musik. Hier ist sie fast nur von Unheil. Die Reproduktion der Musik hat auf anderen Kunstgebieten kein genaues Seitenstück. Aber sie setzt das voraus, was auf anderen Gebieten gewissermassen Reproduktion ist, den höchsten Genuss, das vollkommene Neuerleben eines einmal geschaffenen Kunstwerkes durch eine Persönlichkeit. Das ist Reproduzieren etwa in der bildenden Kunst, Reproduzieren der Dichtung. In der Musik ist dieser Erleber des einmal geschaffenen Kunstwerkes der Virtuose oder der Dirigent. Sein Anteil an dem Kunstwerke ist aber ein unendlich höherer, als bei der Reproduktion irgend einer anderen Kunst. Denn das musikalische Kunstwerk wird überhaupt erst durch die Reproduktion zu einem Kunstwerte, tritt überhaupt erst in der Reproduktion jedesmal neu ins Leben ein. Ein einmal geschaffenes Bildwerk steht da für alle Zeiten. Es mag sein, dass Millionen von Menschen, dass ganze Geschlechter ohne es zu beachten, an ihm vorübergehen — das Kunstwerk steht da in seiner vollen Wirkungskraft, stets lebendig, stets imstande, auf einen dazu fähigen Beschauer zu wirken, für diesen Einen künstlerisches Erlebnis zu werden. Die gewaltigste Partitur eines musikalischen Kunstwerkes ist ein Stoss toten Papiers, wenn das Werk nicht zum Erklingen gebracht wird. Der diese Neuschöpfung vollbringt, ist der ausführende Musiker, ist gegenüber jenen Werken, zu deren Ausführung eine grosse Zahl von Menschen notwendig ist, der Dirigent. Und einen solchen Menschen, der uns hier aus persönlichsten Kräften etwas urpersönlich Erlebtes lebendig machen soll, will man in den Zwang der Ueberlieferung bannen?

Goethe hat als das Merkzeichen des Genies bezeichnet, dass es Werke schaffen kann, die von Dauer sind. Es liegt in dieser Fähigkeit des Genies das Gottverwandte; denn das Wesen der Gottheit ist Ewigkeit. Alles andere auf Erden, der Mensch zumal, ist in stetem Wechsel begriffen. Die Ewigkeit des Kunstwerkes den Menschen gegenüber kann nicht darin beruhen, dass es starr in seinem Bestande dauert, denn so kann es zwar ewig aber nicht lebendig sein. Die Ewigkeit des Kunstwerkes beruht vielmehr darin, dass es dauernd Wirkungen auf die Menschen zu üben vermag, mögen sie von noch so verschiedenen Seiten an das Werk herantreten. Die Ewigkeitskräfte in ihm sind so ungeheuer, so unermesslich, dass das verschiedenartigste, stets gewandelte Menschentum darin untertauchen kann. Ein Kunstwerk bleibt nur dadurch lebendig, dass wir es aus unserer eigensten Natur heraus erleben können, dass es für unsere heutige Art zu empfinden, zu hören, zu sehen, lebendig wird. Es ist ganz sicher, dass wir die Maler des Quattrocento anders ansehen als die Menschen der damaligen Zeit. Weil gewisse Stimmungen unseres heutigen seelischen Lebens in diesen lange übersehenen Bildwerken ihre Auslösung fanden, sahen wir diese Kunstwerke neu lebendig werden. Die Renaissance, das Jahrhundert Winckelmanns, Canovas, Thorwaldsens und wir heutigen haben alle ein engstes Verhältnis zur griechischen Plastik gefunden. Es ist aber jedesmal ein ganz anderes gewesen. Nur Gelehrtendünkel und geschichtliche Beschränktheit kann behaupten, dass eines dieser Verhältnisse das allein richtige sei.

Nirgendwo ist Dogmatismus verhängnisvoller als in der Kunst; nirgendwo bedeutet er mehr Erstarrung des wirklich Lebendigen und Leben Spendenden. Man werfe nicht ein, dass diese Auffassung zu schrankenlosester Willkür führe und z. B. auf dem Gebiete der Musik einer ganz wilden Reproduktion das Wort rede. Es findet ja nur der den Weg zum grossen Kunstwerke, nur der kann es wahrhaft erleben, der einen Sinn für das geschichtlich Gewordene besitzt. Nur der vermag es zu erleben, dem sich der Stil des betreffenden Kunstwerkes geoffenbart hat. Stil ist Form: Stil ist der vollkommenste Ausdruck

eines Inhalts. Darin liegt seine Gesetzmässigkeit, darin lag seinerzeit die so starke Wirkungskraft des Kunstwerkes, dass man diese Ausdrucksform eines Inhalts als die Form anerkannte und deshalb als Stil bezeichnete. Dagegen war der folgende Schritt, dass man aus dieser einmal als Ideal dastehenden Form Gesetze für künstlerisches Schaffen ableitete, fast immer ein Verhängnis, denn jeder Inhalt trägt in sich das Gesetz seiner Form.

Neben der Architektur zeigt kein Gebiet in fast ununterbrochener Kette so den Fluch des formalen Stilgesetzes wie die Musik. Auf musikschöpferischem Gebiete ist das so bekannt, dass die näheren Ausführungen überflüssig sind. Nirgendwo ist jeder Fortschritt so sehr als Revolution bekämpft worden wie in der Musik, während sich doch in Wirklichkeit nur die Notwendigkeit offenbarte, dass neue Menschen für neues Leben neue Formen finden mussten. Aber auch auf dem Gebiete der musikalischen Reproduktion hat dieses Festhalten an Ueberlieferungen üble Folgen gehabt. Nicht so schlimme wie auf schöpferischem Gebiete; denn die Möglichkeit der Ueberlieferung auf musikalisch-reproduzierendem Gebiete ist ausserordentlich beschränkt. Bei der Reproduktion eines musikalischen Werkes ersteht dieses Kunstwerk mit dem ersten Ton und mit dem letzten ist es verklungen. Der Genuss des betreffenden Kunstwerkes ist bei jedem einzelnen ein so seelischer Prozess, dass er sich bis in die Einzelheiten garnicht verfolgen und daher auch nicht festhalten lässt.

(Schluss folgt.)

Zur Reform der Klaviertechnik.

Von

José Vianna da Motta.

Dass es sich höchstens um eine Reform und nicht um eine Revolution handelt, ist durch Herrn Tetzel's Ausführungen i. d. Bl. klar geworden, denen ich vollkommen beipflichte, da sie sich genau mit meinen Erfahrungen als Ausübender wie als Lehrender decken. Es konnte bei diesem Streit keine Verständigung erzielt werden, solange die Konservativen nur auf ihre Erfolge pochten und infolgedessen sich etwas einseitig gegen jede Neuerung abschlossen, auf der andern Seite wiederum, ohne vorläufig Erfolge an Schülern aufweisen zu können, bloss auf die Praxis einiger moderner Künstler hingewiesen und mit Heftigkeit die „alte" Methode für falsch erklärt wurde. Da musste man sich doch erstaunt fragen, seit wann existiert denn die Offenbarung der einzig richtigen Technik? War Liszt's, Rubinstein's, Bülow's Technik „falsch"? Und schliesslich sind doch die Künstler, die als Beispiele der neuen Technik gelten, zuerst noch in der alten erzogen worden, wenn sie also auch im Verlauf ihrer Tätigkeit zu anderen Resultaten gelangten, so kann man daraus noch nicht schliessen, dass sie diese Resultate ohne jene Basis erreicht hätten und dass man von nun an von vornherein auf anderer Basis bauen muss.*)

In Kürze: man hat doch früher nicht schlechter gespielt als heute — selbst technisch kann kein heutiger Pianist sich rühmen, Liszt oder Tausig darin zu übertreffen. Wenn also eine Reform oder gar Umwandlung der Technik notwendig sein soll, so könnte das nur in neuen Aufgaben, die dem Klavierspieler gestellt werden, oder im verschiedenen Bau der Instrumente seinen Grund haben. Beides war der Fall als das Pianoforte aufkam und das Clavecin aufgegeben wurde und das erstere durch Liszt's Werke. Heute — d. h. seit Liszt's Tode — hat weder die Schreibweise noch der Klavierbau solche Wandlungen durchgemacht, die auch eine neue Spielweise bedingt. Fänden wir eine Art der Tonerzeugung, die der früheren überlegen ist, so wäre sie natürlich anzunehmen, aber ich frage jeden, der Rubinstein gehört, ob er seitdem jemals schöneren Klavierton gehört hat.

Nun könnte es aber auch sein, dass man einen kürzeren Weg zum Ziel gefunden hätte, dann müsste natürlich der alte verschwinden. Diesen Nachweis zu führen ist den Propheten der neuen Lehre noch nicht gelungen, denn wenn sie auch ihre Darlegungen mit imposantem wissenschaftlichem Material vorbringen, so kann doch allein der lebendige praktische Beweis überzeugen. Herrn Tetzel ist jedoch der Beweis gelungen, dass es sich bei den meisten Punkten nicht einmal um etwas Neues handelt, sondern höchstens um klarere, präzisere Fassung eines schon immer Angewendeten. Dies trifft namentlich zu bei der am

*) Z. B. wenn ein Künstler jetzt mit wenig Fingerbewegung spielt, so ist doch zweifelhaft, ob er das könnte, wenn er nicht früher durch Fingerbewegung die Elastizität erworben hätte.

meisten bestechenden Lehre, der sog. Gewichtstechnik. Gewiss kann man nicht ohne Gewicht spielen und die Finger müssen fest ruhen auf den Tasten, nicht etwa in den Knöcheln gehalten werden. Aber ebenso gewiss kann man nicht ohne Fingerbewegung spielen und die ebenfalls bestechende Idee des „Wurfes" hat Tetzel vortrefflich erläutert und als etwas aufgedeckt, das natürlich und bekannt war. Der Vorzug der neuen Lehre besteht nur darin, mehr Klarheit gebracht zu haben.

Freilich wurde früher nicht in dieser Form gelehrt, so dass zuletzt die Lehrmethode in einen gewissen Gegensatz zur Praxis der Künstler geriet. Ich denke mir diese Entwicklung folgendermassen. Zur Zeit als die Virtuosen auch zugleich die grossen Pädagogen waren, lehrte jeder seine eigene individuelle Technik. Daraus bildete sich aber allmählich eine unpersönliche Tradition, die von den Pädagogen, die nicht mehr Virtuosen waren, festgehalten wurde. Liszt aber, der die grösste Revolution in Spielart und Schreibweise brachte, war nicht mehr Pädagoge im alten Sinne, er stellte das Beispiel hin, analysierte sich selbst aber nicht und so hat er wenige Anweisungen inbezug auf die Bewegungen beim Klavierspiel hinterlassen. Er hätte gewiss nicht sagen können ob er den Ton vom Rücken aus erzeugte oder von wo sonst. Aber instinktiv haben wir alle sein Beispiel nachgeahmt. Da könnte es nun sein, dass die neuen Pädagogen durch Beobachtung an Künstlern und Nachdenken die Gesetze dieses Klavierspiels entdeckt hätten. Dann hätten sie aber nichts Neues entdeckt, sondern nur etwas Bekanntes erklärt und begründet.

Eine weitere Mahnung, die Beachtung verdient, ist die, die Zahl der Fingerübungen einzuschränken. Abschaffen ist gleich zu radikal, denn ich glaube, dass man zu Anfang des Studiums sie keinesfalls entbehren kann. Es ist leicht gesagt, „man lerne die Technik an den Stücken", oder „es gibt nur angewandte Technik". Aber wie lernt man Technik an den Stücken? Man übt isolierte Passagen daraus. Aber auch diese Passagen müssen fragmentarisch geübt werden. Schliesslich findet man, dass man die Hand durch gewisse Vorübungen geschmeidiger für jene Passagen machen kann: und fertig ist die Fingerübung.

Also die Elemente, die Grundbewegungen können am raschesten wohl nur durch zweckmässige Fingerübungen erlernt werden, die nicht unmusikalisch zu sein brauchen, aber direkt zum Ziele führen müssen. Was vermieden werden muss sind die unnötigen abstrakten Probleme à la Tausig und Brahms; allerdings ist es nicht schwer, schwierige Uebungen zu erfinden, sie können auch geistreich und nützlich sein, denn je mehr die Hand überwinden lernt, desto besser, aber nötig sind sie nicht. Der Spieler, der die Grundformen der Technik beherrscht, braucht nur noch Uebungen, die im Zusammenhang mit der Praxis stehen, also am besten Passagen aus der Klavierliteratur oder doch solche Uebungen, die direkt zu den Kunstwerken führen. Für das beste Uebungswerk für den Anfang halte ich Eschmann-Dumur's „Schule der Klaviertechnik", (Ernst Eulenburg, Leipzig), für Virtuosen R. Joseffy's „School of Piano playing", (G. Schirmer, New-York). Als Sammlungen von Passagen aus der Literatur „Beispieltechnik", (Allan & Co., Melbourne), J. Philipp's „Sammlungen von Oktaven und Doppelgriffpassagen", (G. Schirmer, New-York), sowie G. Martucci's Passagen aus Beethoven's Werken, (Venturini, Florenz*).

Was den Daumenuntersatz betrifft, so scheint mir das Verlangen, ihn abzuschaffen, aus unklaren Vorstellungen zu stammen. Wenn es auch Passagen gibt, in denen wir nicht den Daumen untersetzen, wie z. B. beim Uebergang von einer weissen auf eine schwarze Taste, so ist das doch Ausnahme und gelingt auch nur im Nonlegato. Warum aber ihn in gewöhnlichen Läufen abschaffen? Dass er so schwer zu erlernen sei, ist kein Grund, denn ohne ihn zu spielen ist mindestens ebenso schwer und dem, der ihn einmal gelernt hat, fällt er gar nicht mehr schwer. Dass er gar „gefährlich" sei, kann man auch nicht behaupten. Mir ist kein Fall, oder vielmehr Unfall bekannt, der durch die „entsetzlichen Daumenuntersatzübungen" hervorgerufen worden wäre. Was sollte es schaden, wenn man den Daumen dadurch geschmeidiger macht? Gefährlich können nur Spreizübungen werden. Man sollte meinen, dass wer den Daumenuntersatz als „zu schwer" verurteilt, noch manche andere unüberwindliche Schwierigkeit im Klavierspiel finden würde.

Der Daumenuntersatz mit der alten „Stillhaltung" der Hand (dem berühmten Auflegen einer Münze auf den Handrücken, die dann nicht herunterfallen durfte), der ist allerdings abgeschafft. Aber unterstützt durch die seitliche Drehung der Hand und Neigung derselben nach innen, ist er wahrhaftig nicht so entsetzlich schwer zu erlernen.

Auf eine Art, die Hand unabhängig von Fingerübungen für das Klavierspiel vorzubereiten, möchte ich aufmerksam machen, deren Erfolge ich schon bewährt gesehen habe. Es ist die Handkultur, die der Mechanotherapeut W. Schnée, Berlin, vornimmt und über die er selbst eine interessante Broschüre geschrieben hat (Issleib, Berlin). Es ist eine wissenschaftlich begründete und vertiefte Gymnastik, wie sie Jackson u. A. angedeutet hatten, verbunden mit Massage, wodurch die Hand geschmeidig gemacht und für die Bewegungen be-

---

*) Eine Sammlung Passagen aus Alkan's Werken von mir zusammengestellt, ist im Druck (Costallat et Cie., Paris).

fähigt wird, die beim Klavier- oder Streichinstrumentenspielen nötig sind.

Noch ausdrücklich möchte ich meine Zustimmung (jeder Pianist wird es sicher tun) erklären zu Herrn Tetzel's Erklärung des Trillers. Die „Schüttelung" ist nicht nur bei Tremolos, sondern bei jeder Passage dieser Art:



die zweistimmig klingen muss, unerläslsich, beim Triller wäre sie aber verkehrt und hinderlich, weil die Finger einander zu nahe stehen und sich dann leicht an den Tasten festkleben.

Zur Frage der Neubelebung der Schulsingechöre und Kantoreien

hat man soeben in der Provinz Westfalen in bemerkenswerter Weise Stellung genommen. Auf der 12. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Gelsenkirchen wurde über das Thema verhandelt: „Alumnen-Chöre, ihre Bedeutung für die protestantische Kirchenmusik, ihre Wiedererweckung oder ihren Ersatz in unserer Zeit." Das Referat hielt der Kantor der Dresdner Kreuzschule, Königl. Musikdirektor Otto Richter. Derselbe schilderte die Geschichte, den Bestand und die Arbeit des Leipziger Thomanerchores und des Dresdner Kreuzchores, der beiden einzigen jetzt noch bestehenden Gymnasial-Alumnenchöre, und zeigte, wie diese Institute ihren Zöglingen, ihrer Stadt und der kirchenmusikalischen Welt künstlerisch förderlich gewesen sind. Redner hält eine Neugründung von Sänger-Alumnaten nicht für möglich, er tritt aber mit Nachdruck für Neubelebung und Neueinrichtung, der in früherer Zeit an vielen Orten zu Grunde gegangenen Kantoreien ein und wiederholte seinen auf dem 3. Deutschen Bachfeste in Leipzig gestellten diesbezüglichen Antrag. Die Versammlung stimmte den Ausführungen Richters zu und fasste auf Anregung des Vorsitzenden des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen, Superintendent Dr. theol. W. Nelle-Hamm, einstimmig folgende Resolution:

„Die 12. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen spricht dem Vortragenden für seine Ausführungen Dank und Zustimmung aus. Sie hält es für dringend wünschenswert, dass die Kenntnis der Geschichte des Zusammenhanges zwischen dem Leben der Gottesdienste und der Schulkirchenchöre der protestantischen Kirche endlich in den weitesten Kreisen verbreitet wird. Zurzeit ist sie nicht einmal den berufenen Fachmännern überall bekannt. Das muss anders werden, denn es handelt sich um einen der wichtigsten Abschnitte der Kulturgeschichte von Kirche und Schule. Die Versammlung beschliesst deshalb den Druck des Richter'schen Vortrages. Sie hofft aber auch, dass durch die Ausführungen dieses Vortrages die Gründung von stehenden Schülerchören zur Hebung des gottesdienstlichen Kunst- und Gemeindegesanges angeregt werde, wenn möglich auch die Stiftung von Alumnaten, die zugleich, und zunächst den Zweck haben, die musica sacra zu pflegen und so ein neues, völlig verloren gegangenes Gebiet der Verbindung von humanistischer Jugendbildung und edler Kunstübung zurückzuerobern. Die Versammlung regt besonders auch an, die überaus wichtige Frage der Kantoreien auf dem nächsten Deutschen Kirchengesangstage zur Verhandlung zu bringen."

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Auch in der Komischen Oper ist es in der Hinsicht schlechter geworden. Das Institut hat bis jetzt schon grosse Summen verschlungen und befand sich im verflossenen Sommer deshalb in einer gefährlichen Krisis, die allerdings inzwischen überstanden zu sein scheint. Vielleicht hängen damit mancherlei Aenderungen zusammen. Zunächst ist an Stelle des bisherigen schilfgrünen Bezuges eine rote Tapete getreten. Rot ist ja eine alterprobte Theaterfarbe und deshalb hauptsächlich beliebt, weil sie für den Teint der Damen sehr günstig wirkt. Es ist auch das eine Folge der Zeit, in der das Theater lediglich Unterhaltungsstätte der vornehmen Kreise war. Für die Architektur der Komischen Oper aber wirkt das Rot geradezu vernichtend. Das ganze Gebäude

ist ja ein Notbau, bei dem die höchste Anerkennung darin bestand, dass man zugeben musste, es sei auf den knappen Raumverhältnissen möglichst viel Platz gewonnen worden. Diese architektonisch so unglücklichen, seitlich überhängenden Ränge wurden durch die mattgrüne Färbung der Rückwand dem Auge einigermassen verhüllt, weil das Grün perspektivische Klarheit verwischt. Das Rot im Gegenteil hebt sie möglichst schreiend hervor, verschärft auch den Eindruck des Wulstigen in der Linienführung.

Noch schlimmer ist, dass durch den Uebergang von der Stoff- zur Papiertapete die akustischen Verhältnisse verändert worden sind. Es war in der Komischen Oper immer unangenehm, dass der Klang zu sehr gedämpft war, dass sich geradezu der Stoff heraushören liess. Das nahm den Stimmen und dem Orchester jeden Glanz. Aber es war wenigstens ein gleiches Verhältnis zwischen diesen beiden Faktoren vorhanden. Jetzt ist das Orchester viel schreiender geworden, ohne dass der Klang an sich glänzender wirkt, und mit den Singstimmen ist es beim alten geblieben. Ich habe der einen Vorstellung vom Balkon des ersten Ranges aus beigewohnt und da in noch viel stärkerem Masse als im Parkett unter dem völligen Verdecktwerden der Stimmen durch das Orchester gelitten.

Endlich hat man wohl aus Sparsamkeitsrücksichten mit dem bisherigen Grundsatze gebrochen, für jede Oper die szenischen Bilder und Kostüme von Künstlerhand entwerfen zu lassen. Jetzt wird das Ganze von der Dekorationsfirma Hartwig & Co. geliefert. Das ist gewiss ein ganz vorzügliches Haus, aber aus dem Schema der herkömmlichen Operninszenierung kommt eine „Firma“ natürlich nie hinaus, auch dann nicht, wenn sie gute Zeichner beschäftigt. So fehlte den Inszenierungen dieses Jahres das persönliche Gepräge und vor allem auch die hohe Einheitlichkeit, die die früheren ausgezeichnet hat.

Einen schönen Erfolg gewann sich die Komische Oper mit Smetana's „Verkaufter Braut“. Als dieses Werk 1893 gelegentlich der Musikausstellung in Wien aufgeführt wurde, entzündete es dort helle Begeisterung. Die Wiener Musikkritik — Hanslick und Kalbeck an der Spitze — war aus inneren und äusseren Gründen ein so schroffer Feind Wagner's, dass von ihr alles jubelnd begrüsst wurde, was Wagner Abbruch tun konnte. Der Mascagnitaumel ging von Wien aus. Aus Wagner's verstiegener Welt sollte diese echte „Volkstümlichkeit“ — für viele Leute beginnt das eigentliche Volk, wie's scheint, mit dem Pöbel — uns erlösen. Gegenüber Wagner's aus dramatischen Gesetzen geschaffener Sprachmusik musste nun Smetana's echt musikalische Melodiebildung aufmarschieren.

Wie wenig eifrig waren doch die Wiener Herren bei ihren Rettungsbemühungen gewesen! Hätten sie ihre Aufgabe weniger in der Beschimpfung des gewaltigen Gegners, mehr in lebendigen Leistungen gesehen, so hätten sie diese Smetana'sche Oper schier dreissig Jahre früher nach Wien bringen können. Der Weg nach Prag war doch nicht weit, und dort floss dieser Melodienquell bereits seit 1866. Aber die Sorge für den tschechischen Meister Smetana hatte man ruhig den „Norddeutschen“ überlassen, zu denen er durch seine symphonischen Dichtungen sich auch künstlerisch bekannte.

Es war Smetana's überzeugtes Tschechentum, was ihn der symphonischen Dichtung zuführte; denn nur so konnte er die Instrumentalmusik mit charakteristischem Nationalgehalt erfüllen. Es war dieses gleiche Tschechentum, das ihn in der Oper so weit ab vom Musikdrama enden liess. Er hat ja Anläufe dazu gemacht. Aber sein „Dalibor“ blieb in der grossen Oper stecken. Das Tschechentum hat nicht genug nationalen Kulturgehalt für ein Musikdrama. Was in und an diesem Nationalleben charakteristisch ist, entbehrt der Grösse. Das Verlangen und der Besitz and seines Volkes führten Smetana zur komischen Oper. Ja, streng genommen zum Singspiel, für welches Lied und Tanz an musikalischen Gebilden ausreichten. Das Singspiel muss vorangehn, wenn sich eine wahrhaft dramatische komische Oper entwickeln soll. Das zeigt die Geschichte der italienischen, der französischen und der deutschen Oper, wo Mozart deutlich aus dem Singspiel herauswächst. — Smetana ist in manchen seiner Werke („Zwei Witwen“, „Der Kuss“) im Rahmen des Singspiels geblieben; wo er darüber hinauswächst, ist er getreuer Schüler Mozart's. Das Vorbild Mozart's leuchtet nicht nur durch die ganze Satztechnik, sondern zeigt sich überall in der Melodiebildung, wo Smetana nicht aus dem tschechischen Volkslied und Volkstanze schöpfen kann. So wenig man dort von blosser Nachahmung oder gar Entlehnung sprechen mag — obwohl es auch an solchen nicht fehlt — wirklich bodenständig ist nur das ausgesprochen Tschechische. Darum kommen die Leute aus dem Tanzen nicht heraus. Zum Humor reicht's nicht; es bleibt Komik oder im besten Falle Lustigkeit, und so spüren wir immer ein innerliches Tanzen. Das hat sein Köstliches, und ich bin der letzte, mich nicht daran zu ergötzen. Aber es ist doch notwendig, hier deutlich die Abstände zu betonen. Wenn die Tschechen Smetana ihren Mozart nennen, gut: ein Tschechischer Mozart; der Mozart, der aus einer tschechischen Kultur herauswachsen kann. Unserem Mozart — und wenn ich dabei nur des Dramatikers, nicht des Allkünstlers denke — reicht das nicht an die Knie.

„Die verkaufte Braut“ ist in Berlin auf verschiedenen Bühnen gespielt worden. Zu Lebzeiten Krolop's war sie eine Glanzleistung der Königlichen Oper. In der Komischen Oper wurde das Ganze viel derber, nicht operettenhaft angefasst.

Das Werk verträgt das sehr gut, wenn auch der treffliche Bassbuffo Mantler als Heiratsvermittler Kegel gern etwas weniger zappelig sein könnte. Mit guter Mässigung wurde die zweite derbkomische Rolle, der stotternde Wenzel, von Herrn Kreuder gegeben. Das Liebespaar war mit Naval und Lola d'Artôt schon äusserlich sehr sympathisch besetzt. Naval war dabei recht burschikos, leider stimmlich nicht ganz frei. Fräulein d'Artôt muss sich sehr hüten, ihre Stimme zu überanstrengen, sonst wird es mit ihrer Mittellage schlimm. Voll ausgelassener Lustigkeit war alles Massenspiel, zumal die Zirkusszene. Das Orchester spielte reichlich derb, was bei den oben erwähnten akustischen Verhältnissen doppelt unangenehm wirkte.

In dem Orgelkonzert des Musikdirektors Bernhard Irrgang am 4. Dezember in der St. Marien-Kirche wirkten Fräulein Käte Becker (Sopran), Frau Emmy Pease (Alt) und Herr Herbert Riley (Cello) mit. Frl. Becker ist nicht mehr unbekannt und zeigte in dem Vortrag einer Messiasarie und eines Adventliedes von Albert Becker die Vorzüge ihres hellen Soprans. Neu waren uns Frau Pease, deren schöne pastose Altstimme sich besonders für Oratoriengesang eignet und Herr Riley aus Hannover, der sich in Berlin zum erstenmal hören liess. Herr Riley spielte mit sehr sauberer Technik und fein empfundenem Vortrag eine Cello-Sonate von Marcello und ein Larghetto von Camillo Schumann. Seine Darbietungen zeugten von erfreulicher Sicherheit und musikalischem Verständnis, so dass man seinem Namen gern wieder auf dem Programm begegnen wird. Der Konzertgeber steuerte noch mehrere Solovorträge auf der Orgel bei u. a. die 2. Orgelsonate von Max Reger.

Einen Arien- und Liederabend veranstaltete Frau Elfriede Goette am 15. Dezember, wobei ausser dem Rez. u. Arie der Susanne aus „Figaros Hochzeit", dem Rez. u. Arie (Polacca) aus „Mignon" von Thomas, Schubert und Schumann zu Gehör kamen. Von ersterem: Litaney, Trockene Tränen, Abendrot, die Forelle, Ungeduld; von letzterem: Lotos-Blume, Mondnacht, Dichterliebe, Venezianisches Lied, Aufträge. Abgesehen von einigen unklar ausgesprochenen Silben wurden die Lieder insgesamt mit edler Tongebung, überlegener Technik und tadellos reiner Intonation gesungen. Die Gesänge wurden von Frl. Anna Epping durchaus mit Geschmack und rhythmischer Präzision begleitet; unter den Solostücken von Bach und Chopin fiel namentlich die thematisch klare Wiedergabe einer Bachschen Fuge angenehm auf.

Dr. Btz.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes. Für Januar, März und April sind von nachstehenden Lehranstalten Prüfungen angemeldet: Konservatorium von C. Holtschneider-G. Hüttner, Dortmund, Konservatorium von Fr. Vogt, Hamburg, Konservatorium von E. Wegmann, Braunschweig, Musikschule von L. Menzel, Breslau, Konservatorien von Stern und Klindworth-Scharwenka, Berlin.

Das Mailänder Konservatorium der Musik, welches seinerzeit von Vizekönig Eugen Beauharnais gegründet wurde und später den Namen Giuseppe Verdi's erhielt, feiert in diesem Jahre das Jubiläum seines hundertjährigen Bestehens. Die Jubelfeier findet im April statt. Ein italienischer „Musikkongress" wird die Tonkünstler Italiens in Mailand vereinen. Während der Festwoche veranstaltet das Konservatorium gemeinsam mit der „Scala" und den „Musikgesellschaften der Stadt" Theatervorstellungen und Musikaufführungen.

Die Hochschule für Musik in Mannheim widmete ihren ersten Schüler-Vortragsabend dem Andenken Edvard Grieg's. Nach einem einleitenden Vortrag durch Kapellmeister A. Blass kamen von Grieg'schen Werken u. a. zur Ausführung: Die F-dur-Violinsonate, op. 8, Klavierstücke aus op. 43, Hochzeitszug auf Troldhangen, die Holberg-Suite für Streichorchester und eine Reihe Lieder für Sopran und Bariton. Das Konzert, welches zur Feier des Geburtstages der Grossherzogin Luise stattfand, brachte nur geistliche Musik: Eine Sonate für Orgel von Fritz Häckel, Lehrer der Anstalt, Ave Maria von Brahms und den 23. Psalm von Schubert für 4 stimmigen Frauenchor, ferner Gesänge von Brahms, Mendelssohn und Albert Becker.

Vermischte Nachrichten.

Lilli Lehmann wurde vom Kaiser von Oesterreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Wie gemeldet wird, ist Prof. Max Schillings vom Herbst 1908 ab als endgültiger Nachfolger Pohlig's für die Stuttgarter Hofbühne gewonnen.

Er übernimmt die Konzerte, eine Reihe klassischer und moderner Opern nnd wird namentlich anch als musikalischer Beirat der Intendanz wirken.

Es ist in den letzten Jahren wiederholt vorgekommen, dass wertvolle Handschriften und Manuskriptschätze, die in Deutschland zum Verkauf angeboten wurden, nicht hier verblieben, sondern nach dem Auslande wanderten. So ist auch jetzt wieder die in Leipziger Besitz gewesene, zu 23500 Mk. bewertete, wichtige Musikhandschrift aus dem X Jahrhnndert: „Das Breviarinm Benedictinum Completum" von einem französischen Sammler erworben worden. Alle Bemühnngen des Leipziger Besitzers, die Handschrift an eine dentsche Sammlung zu verkaufen, blieben erfolglos, und als anch von seiten der massgebendsten Stelle der Ankauf aus unbekannten Gründen abgelehnt wnrde, war das Werk für Deutschland verloren.

Die Wiener Musik- und Theaterausstellung wurde am 5. Dezember in den Gartenbausälen eröffnet. Es finden täglich in den Nachmittag-, bezw. Abendstnnden Promenaden- und Symphoniekonzerte des Wiener Tonkünstlerorchesters im Ausstellungstheater statt.

Die Pariser „Société J. S. Bach" unter Leitung ihres Dirigenten Gustav Bret führte Anfang Dezember Bach's „Johannispassion" mit grossem künstlerischen Erfolge auf. Solistisch waren daran u. a. beteiligt die Herren George A. Walter-Berlin und Gerard Zalsmann-Amsterdam.

In Paris wird im Laufe des Januar aus Anlass des 100jährigen Bestehens des Pariser Klavierhanses Pleyel, das von dem Wiener Komponisten J. J. Pleyel (1757—1831), einem seinerzeit sehr beliebten Tonsetzer, begründet wurde, ein „Chopin-Fest" stattfinden. Camille Pleyel, der Sohn und Erbe J. J. Pleyels, hat u. a. die ihm gewidmeten „Prélndes" Chopin's verlegt, während Fran Pleyel die Nachtstücke op. 9 zngeeignet sind. Mit Frau Riss-Arbeau als Solistin soll die Veranstaltung das gesamte Schaffen des unvergleichlichen Klavierpoeten vorführen.

Im Nachlasse Josef Joachim's befindet sich ein ungedrucktes Violinkonzert aus der Feder Robert Schumann's. Vor Jahren hatte sich Andreas Moser um Auskunft an Joachim über diese Schöpfung des grossen Romantikers gewandt und nachstehendes Schreiben als Antwort erhalten: „Lieber Moser, Sie bitten mich nm Ausknnft über ein als Mscrpt. in meinem Besitz befindliches Violinkonzert von Rob. Schumann. Ich kann nicht ohne Bewegung davon sprechen: stammt es doch aus dem letzten Halbjahr vor dem Ausbruch der Geisteskrankheit des theuren Meisters nnd Freundes (Düsseldorf, 11. September bis 3. Oktober 1853 steht auf dem Titelblatt)! Der Umstand, dass es nicht veröffentlicht worden ist, wird Sie schon zu dem Schluss bringen, dass man es seinen vielen herrlichen Schöpfungen nicht ebenbürtig an die Seite stellen kann. Ein neues Violinkonzert von Schumann — mit welchem Jubel würde das von allen Kollegen begrüsst worden sein! Und doch durfte gewissenhafte Freundessorge für den Ruhm des geliebten Tondichters nie einer Publication das Wort reden, so vielumworben es auch von Verlegern war. Es muss eben leider gesagt werden, dass es eine gewisse Ermattung, welcher geistige Energie noch etwas abzuringen sich bemühte, nicht verkennen lässt. Einzelne Stellen (wie könnte das anders sein!) legen wohl von dem tiefen Gemüth des Schaffenden Zeugniss ab; nm so betrübender aber ist der Kontrast mit dem Werk als Ganzes. Der erste Satz „In kräftigem, nicht schnellem Tempo" überschrieben, D-moll $^4/_4$, hat etwas rhythmisch Eigensinniges, bald heftigen Anlauf nehmend, bald stockend; im ersten Tutti wirksam schnell zu einem zweiten milden Thema von weicher, schöner Stimmung hinleitend; echt Schumannisch! Aber dieses kommt nicht zn recht erquickendem Ansban, nnd windet sich allmälig zu schneller Bewegung, um variierend in Passagen hinein zn lenken, die dennoch den gewollten glänzenden Abschluss der Solostimme vor dem zweiten Tntti nicht gewähren, weil der Violinsatz oft schwer spielbar ist, ohne wirkungsvoll zu sein. Das zweite Tutti wiederholt in F-dnr den Anfang. Im daranffolgenden Solo, das fast zu intim für ein Konzert in der Durchführung erscheint, ist ein fein angelegter Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart hervortretend. Er könnte schön und bedentend wirken, kommt aber kaum zu voller Geltung, weil die Tonlage der Violine nnd die Instrumentation die Steigerung nicht genügend unterstützen. Tief, eigenthümlich und gemüthvoll, hebt der zweite Satz („langsam" überschrieben) einleitend an, zu einer „ausdrucksvollen" Melodie der Violine führend. Liesse sich das selige Träumen doch festhalten — herrlicher Meister! So warm, so innig — wie nur je! Aber die blühende Phantasie, mir blntet das Herz, es zu gestehen, weicht kränkelnder Grübelei, der Fluss stockt, windet sich thematisch weiter und, als sehnte sich der Componist selbst aus diesem Gran der Reflektion hinaus, raf er sich zu einem das Tempo steigernden Überg g in den letzten Satz auf, einem Polonaise-artigen Dreivierteltakt („lebhaft, doch nicht schnell" überschrieben). Das Hauptthema setzt schwungvoll ein, wird jedoch in der Entwickelnng monoton, wieder die gewisse charakteristische Starrheit des Rhythmus annehmend. Anch in diesem Satz fehlt es nicht an interessanten Einzelheiten; so ist es z. B. anmuthend, wie Anspielnngen an das sinnende Adagio mit dem ganghaften Hanptmotive des Finale im Gegensatz gebracht werden. Nur kommt anch hier kein freies Gefühl frohen Gennsses auf. Man merkt, dass Gewohnheit, mehr als frendiger Aufschwung znr Entwicklnng antreibt: Wiederholungen setzen ermüdend ein, und die glänzend

gemeinten Figurationen zwingen der Solo-Violine ungewohnte, wirkungslose Arbeit ab. Sie werden sich, lieber Moser, nun ich Ihren Wunsch erfüllt hab', etwas über das Konzert mitzuteilen, erklären warum Sie mich öfter zu mahnen hatten. Lässt man doch ungern die Reflektion da walten, wo man von ganzem Herzen zu lieben und zu verehren gewohnt ist! Seien Sie freundschaftlichst mit den besten Wünschen für die Ferien gegrüsst von Ihrem sehr ergebenen Joseph Joachim."

Bücher und Musikalien.

Andor Saxlehner, op. 48. Fünf Lieder für eine Singstimme.

H. Schröder Nchfl. (C. Siemerling), Berlin.

Der Vorzug dieser Lieder besteht in ihrer flüssigen Melodik und ihrem durchsichtigen Satz, der freilich so ebenmässig und friedlich dahinfliesst, dass er hin und wieder einige sezessionistische Anwandlungen schon gut vertragen könnte. Mehrere harmonische Unreinheiten machen sich unliebsam bemerkbar, so muss sich in No. 5 fast durchweg das Cis in Des verwandeln. Wie kann sich aber in heutiger Zeit ein deutscher Komponist Betonungssünden wie:



zuschulden kommen lassen?

Max Reger, op. 104. Sechs Lieder für eine Singst.

Otto Forberg, Leipzig.

Reger besitzt eine Art Janusnatur, eine gute und eine schlimme. In diesen Liedern behauptet glücklicherweise die erstere die Oberhand. Mit Ausnahme der ersten und letzten Nummer kann man an den übrigen zumeist seine Freude haben, ja, das dritte Lied „Mutter, tote Mutter" mit dem immer wiederkehrenden Klagemotiv des ersten Taktes und dem am Schluss kaum hörbaren, wie von tiefstem Schmerz durchzitterten Ruf „Mutter", gehört zu den erfreulichsten Liederpoesien, die Reger und die moderne Zeit hervorgebracht. Das ist bei aller Kühnheit in der Verwendung neuzeitlicher Ausdrucksmittel planvoll angelegt und warm empfunden; — dafür sind die beiden Ecklieder desto schlimmer geraten. Am Schluss des ersten möchte man sich wenigstens an der Geschicklichkeit, mit der Reger 10 Takte hindurch einen aus den vier Tönen E Dis Cis A bestehenden basso ostinato kontrapunktiert, schadlos halten, aber die Wirkung bleibt äusserlich und die poetische Idee des Dichters wird von dem Kontrapunkt erbarmungslos in die Tiefe gezogen.

Arno Kleffel.

Frederick Voss, op. 25. Musikalisches Skizzenbuch.

Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Wir sind dem Komponisten schon früher auf dem Gebiete des kleinen Klavierstücks begegnet, stets in geniessender Freude über seine feinsinnige und gewählte Schreibweise. Dasselbe Empfinden beherrschte uns heut beim Durchspielen seines „Musikalischen Skizzenbuches". Es vereint in 2 Heften 12 kleine anmutige und vornehme Tondichtungen von intimen Reiz; Stückchen voller Poesie und Innigkeit des Gefühls, wie man sie in so kleinem Rahmen selten antrifft. Dem technischen Inhalt nach sind sie als leicht zu bezeichnen, für die Mittelstufen zu verwerten, man darf sie aber nur der musikalischen Jugend anvertrauen; diese wird allerdings für ihre Geschmacksbildung, für feinen ausdrucksvollen Vortrag grossen Nutzen aus dem Studium ziehen. Das Werk sei regster Benutzung warm empfohlen.

Otto Zweig, op. 7. „Zehn Klavierstücke".

Fr. Kistner, Leipzig.

In 10 Einzelheften bietet uns der Autor hier eine Reihe von Klavierstücken, die durch Erfindung, Struktur und Durcharbeitung sofort das Interesse fesseln und es auch dauernd zu erhalten vermögen. Ausser dem ersten, einem sinnigen auf einem schlichten Motiv aufgebauten „Albumblatt", das nur eine Seite füllt, sind alle übrigen weiter ausgeführt, mit charakteristischen Haupt- und Seitenthemen, die der Komponist durch geschickten Aufbau, kräftige Dynamik, reiche harmonische Beleuchtung, zu wirkungsvoller Grösse zu steigern versteht. Die Stücke bewegen sich in den freien Fantasieformen, je ein Capriccio, Intermezzo, Impromptu, eine Novellette und Humoreske, ausserdem noch 4 in Tanzformen gehaltene, 2 melodisch und harmonisch sehr ansprechende „Walzer", ein origineller „slavischer Tanz" und eine glanzvolle, vollstimmige „Polonaise", mit der die Reihe abschliesst. Es steckt Blut und Leben, warmherziges Empfinden und tüchtiges Können in den Stücken, die schon eine vorgeschrittene Technik zur rechten Wiedergabe erfordern; wir möchten sie recht warm zum Studium empfehlen, überzeugt, dass sie den Spielenden sowohl Nutzen als auch Genuss bringen werden.

J. Philipp: „Vingt-Cinq-Canons".

Janin frères, Lyon.

Das vorliegende Studienwerk, berechnet Gleichmässigkeit und Unabhängigkeit der Finger zu entwickeln, ist eine Sammlung zweistimmiger Kanons verschiedener Meister: Bach, Clementi, Hummel, Beethoven, Boëly, Weber, vorwiegend jedoch

des bekannten Kanon-Meisters Aug. Alex. Klengel. Unter den 25, in zwei Heften vereinten Kanons ist er allein mit 10 Nummern vertreten. Wir finden die verschiedensten Kanons in der Sekunde, Quarte, Quinte, Septime, Oktave, None, Dezime und Duodezime, Kanon in Gegenbewegung, Canon per augmentationem, Canon perpétuel usw. Durch sorgfältigen Fingersatz, Anleitung zu veränderten rhythmischen Studien gestaltet sich die Sammlung zu einem ergiebigen, ausgezeichneten Technikwerk, während zu gleicher Zeit durch die vom Herausgeber eingefügte Dynamik den strengen Formen Glanz und Leben verliehen und ihnen alle Trockenheit abgestreift ist. So darf die Sammlung allen Ernststudierenden als fördernd und nutzbringend für ihre technische Ausbildung eindringlichst empfohlen werden.

Anna Morsch.

Edmond Laurens, op. 26. A travers Champs. No. 3. La source.

Georges Auvray: Marche triomphale de la Princesse Polichinelle.

E. Fromont, Paris.

Zwei gänzlich von einander verschiedene Klavierstücke; das eine innerlich, das andere äusserlich wirkend. Laurens' „La source" ist ein erfreuendes kleines musikalisches Landschaftsbild intimen Charakters, sehr fein mit wenigen Strichen ausgeführt; das andere, Fragment einer Karnevalsmusik, nicht neu an Einfällen und Witzen, aber durch straffen Rhythmus und gewisse Eleganz immerhin erträglich. Die meisten werden freilich das erste Stückchen lieber gewinnen; überdies eignet es sich sehr zum Vortrag und ist zugleich eine melodische Akkordstudie für die linke Hand.

Siegfried Langgaard: Klavierstücke: Wiegenlied, „Walküre", zwei Elegien, Andante funèbre, Märchen und Consolation. — Polonaise (Fis-moll). — Fantasia appassionata (E-moll).

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Die oben an erster Stelle genannten kleineren Pianofortestücke von Siegfried Langgaard gehören ohne Ausnahme der guten Salonmusik an. Sie sind von vornehmem, teilweise auch wirklich individuellem Gepräge und melodischem Fluss, spielen sich leicht und ohne nennenswerte Schwierigkeiten. Das „Wiegenlied" (Fis-dur) ist ein zartes Stück, dessen einfache Hauptmelodie mit einem (fast zu stark chromatisierenden) Zwischensätzchen abwechselt; das „Walküre" genannte Genrebild beinahe mit zu kräftigen Strichen gezeichnet, wenngleich in seiner Entschiedenheit und Kraft von guter Wirkung; die beiden „Elegien" unter einander wohl verschieden, die eine sich in grösseren Schmerzensausbrüchen ergehend, die andere in stiller Resignation verklingend. Viel Stimmung liegt in dem „Andante funèbre", dessen trübes und strenges C-moll im Mittelsatz von einem zarten, innig empfundenen As-dur abgelöst wird. Phantastisch erscheint das „Märchen" (Fis-moll) im natürlich schnellen Wechsel von Ton-, Taktart und Rhythmus und von lyrischen Gefühlen beseelt zum Schlusse die „Consolation" (As-dur), die sich allmählich zu emphatischer Begeisterung emporhebt, um dann im Zustand schöner Tonverklärung abzuschliessen. — Wesentlich höhere Anforderungen an das technische Vermögen stellte Langgaard in seiner (Fis-moll) Polonaise, worin er fast die gesamte Klangkraft des Pianofortes sich gross und rückhaltslos entfalten lässt. Die Komposition selbst ist von ausgeprägter Physiognomie und es kontrastiert das As-dur des Mittelsatzes auf erfreuliche Weise mit der im übrigen vorherrschenden Haupttonart. Die Polonaise ist auf den grossen Effekt hin geschrieben; sie erreicht ihren Zweck auch in jeder Hinsicht und bleibt doch immer musikalisch und würdevoll — ohne Frage einer ihrer grössten Vorzüge. — An die grosse musikalische Form tritt Langgaard in der Fantasia appassionata (E-moll) heran — wie mir scheinen will, mit minderem Glück. Wohl durchpulst diese Komposition ein gesunder, kräftiger Zug. Auch der dem Tonsetzer zur Verfügung stehende melodische Fonds erscheint durchaus nicht geringfügig. Indessen soll doch, wie verschiedene Beispiele aus älterer und neuerer Zeit hinreichend beweisen, auch in der sogenannten „freien" Form der Fantasie eine noch immer erkennbare Gliederung und, wenn auch ab und zu nur leise angedeutete Verbindung von Haupt- und Nebengedanken vorhanden sein. Hieran fehlt es teilweise in Langgaard's Fis-moll-Fantasie, so viel sie auch im übrigen gute und wahrhaft innerlich erlebte Musik aufzuweisen hat. Die ziemlich gross angelegte Komposition verlangt, soll sie voll zur Wirkung gelangen, schon ziemlich vorgerückte Spieler.

Eugen Segnitz.

Dr. E. Kielhauser: „Die Stimmgabel".

B. G. Teubner, Leipzig.

Der Verfasser nennt das Werk eine Monographie, auf fremden Untersuchungen fussend. Die vielseitigen Forschungen der Schwingungsgesetze der Stimmgabel und ihre Anwendung in der Physik werden hier aus 84 Abhandlungen und Büchern gesammelt und zusammenfassend dargestellt. Dieses schätzbare Verdienst ermöglicht eine erfolgreichere Benutzung der Stimmgabel, deren Untersuchungen bisher nur in den verschiedensten in- und ausländischen Zeitschriften zerstreut vorlagen. Für eine neue Auflage dürfte die Theorie der Stosstöne, resultierend aus den Longitudinalschwingungen der Stimmgabel, mit aufgenommen werden. Das schön ausgestattete Werk empfiehlt sich besonders den Musikstudierenden.

Ludwig Riemann.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die Mittelstufe.

A. Longo, op. 17. No. 2. Barcarolle. Pr. M. —,80.
D. Rahter, Leipzig.

A. Gretchaninow, op. 3. No. 3. Chant d'automne. Pr. M. —,60.
M. P. Belaieff, Leipzig.

O. Ravanello, op. 52. No. 1. Gavotte. Pr. M. 1,—.
Carisch & Jänichen, Mailand.

G. Merkel, op. 180. No. 1. Menuett. Pr. M. —,75.
Julius Hainauer, Breslau.

Vereine.

Der **Verein Leipziger Musiklehrerinnen,** (Zweigverein d. A. D. L. V.) veranstaltete im November eine Gedächtnisfeier für Edvard Grieg vor geladenem Publikum und einen öffentlichen musikalischen „Teeabend" mit vorwiegend heiterem Programm. In ersterem kamen die „Altnorwegische Romanze mit Variationen" für 2 Klaviere, 1. Satz des „a-moll Konzert", „Sonate" G-dur für Klavier und Violine und 6 Lieder stimmungsvoll zu Gehör. Sämtliche Ausführende waren Mitglieder des Vereins. Zu den beiden ersten Teilen des „Teeabends" hatte die im Kunstwartverlag erscheinende „Bunte Bühne" Anregung und Anleitung gegeben. Woldemar Sack's anmutiges „Rococo", das unsichtbar gesungen und vom Komponisten begleitet wurde, stellten zwei Kinder in Rococokostüm als Schäfer und Schäferin einer Porzellanuhr dar, die beim Glockenschlage 12 lebendig wurden, in zierlichem Menuettschritt nach der Weise des Liedes tanzten und am Schluss wieder als lebendes Bild auf ihren Postamenten standen. Dieser ersten, sofort einschlagenden Nummer, die wiederholt werden musste, folgten im Milieu eines Stadtparkes Taubert's „Vogelterzett" (ebenfalls unsichtbar gesungen) „Der erste Zahn" von Carl Löwe, „Tanzlied" (v. 1797) von Fleischer und „Kinder-Marschlied" von Reinecke. Der zweite Teil: „Strandleben" brachte das Duett „Zu Zwei'n unterm Schirm" von Wold. Sacks, „Lyrisches Lied" von Rob. Kahn, „Die Schwestern", Duett von Oscar Strauss, „Die schöne Schusterin" von Beethoven und „Schiffer-Chor" von Köllner. Den dritten Teil bildete, mit einigem Lokal-Kolorit ausgestattet, „Die Musikschule" von Therese Lehmann-Haupt. Zum schönen Gelingen des Abends trugen die von den Lehrerinnen herangezogenen Schülerinnen das ihrige bei.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 2. Berlin, 15. Januar 1908. XXXI. Jahrgang.

Zum 25jährigen Bestehen des Berliner Philharmonischen Chores.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Viel schwieriger ist es noch, eine bestimmte Art der Aufführung weiter zu überliefern. Vielleicht, dass einmal durch unsere Grammophone eine derartige Ueberlieferung auf dem Gebiete der Musik möglich ist. Ein Glück würde sie auch dann nicht sein, denn sie brächte nur den Schwachen eine Hilfe; für die Starken, Persönlichen, die etwas Eigenes zu geben haben, wäre es ein zu überwindendes Hemmnis mehr.



Am ehesten aber ist eine solche Ueberlieferung für musikalische Reproduktion bei grossen Chorwerken möglich; und zwar in eben dem Falle, dass ein geschlossener grosser Verein solche Aufführungen zu seiner regelmässigen Tätigkeit erkiest. Selbst wenn hier der Dirigent wechselt, bleibt doch ein gewisser Stamm von Sangesmitgliedern dauernd bestehen. Die Berliner Singakademie ist ein derartiges Beispiel, vor allem gegenüber Bach. Aber sicher hat die völlige Erstarrung, die Unlebendigkeit, mit der Bach'sche Werke lange Zeit aufgeführt worden sind, gerade auf diesem Zwang der Ueberlieferung beruht. Und damit hing aufs engste die

geringe Wirkung zusammen, die der gewaltige Riese zu üben vermochte. Otto Lessmann berichtet aus dem Munde von Robert Franz eine Aeusserung des Singakademie-Direktors Grell, dass er, wenn er am Palmsonntag die „Matthäuspassion“ von Bach aufführen müsste, seekrank würde, und dass er erst, wenn am Osterfeiertage die übliche Aufführung von Grauns „Tod Jesu“ erfolge, festen Boden unter den Füssen fühle (Allgemeine Musikzeitung 1907, Seite 826). Eine solche Aeusserung ist gewiss traurig bei einem Manne, in dessen Händen damals die Hauptpflege Bach's lag. Aber sie ist begreiflich. Grell beugte sich der Ueberlieferung und konnte infolgedessen nicht persönlich erleben.

Hier liegt das grosse Verdienst von Siegfried Ochs. Er beharrte auch den schroffsten und durch Jahre dauernden Angriffen eines grossen Teils der Kritik zum Trotz auf dem Recht persönlicher Auffassung, auch der ehrwürdigsten alten Meisterwerke. So gut heute kein Mensch etwas dagegen einzuwenden hat, wenn wir Bach'sche Klavierwerke auf den besten und klangvollsten Klavierinstrumenten spielen, die uns zur Verfügung stehen; so gut niemand darauf beharrt, dass wir an den wenig rein gestimmten Blasinstrumenten der alten Zeit festhalten, wenn wir Werke aus dieser Zeit aufführen, so wenig kann ein Vernünftiger verlangen, dass wir Heutigen, die wir uns die Dynamik im musikalischen Vortrag erworben haben, Musik, die zweihundert Jahre zurückliegt, ohne dynamische Schattierung wiedergeben. Was die Menschheit nicht besitzt, vermisst sie nicht, und darum ist das Nichtvorhandensein der betreffenden Eigenschaft dann kein Mangel. Müssen wir aber etwas, was wir zu unserm täglichen Besitze rechnen, irgendwo vermissen, so entbehren wir es schwer. Wir empfinden das Fehlende und schieben die Schuld von diesem Empfinden nicht auf uns, sondern empfinden das Fehlende als einen Mangel der betreffenden Sache. Diese büsst also an Wert für uns ein. Als Mozart beim Mannheimer Orchester die für jene Zeit unerhörte Fähigkeit des dynamischen Vortrages kennen lernte, da jubelte sein Musikerherz auf. Er schrieb aber keineswegs: „Es wird jetzt eine neue Art von Musik beginnen“, sondern empfand: Man kann die vorhandene Musik — ebenso gut wie die zukünftige — jetzt viel feiner aufführen als bisher.“ Gerade darin offenbart sich aber der Ewigkeitsgehalt eines Werkes, dass es stets die Ausführungsmittel der Gegenart verträgt, dass möglichst wenig an ihm historisch wirkt. Alles, was an einem Kunstwerke nur historisch empfunden werden kann, ist im Grunde tot, hat lediglich artistische oder überhaupt nur gelehrte Reize. Wir sind glücklich darüber, dass wir in der grossen Zahl Bach'scher Kompositionen nur gewisse Floskeln, gewisse Wendungen als historisch empfinden, weshalb uns diese betreffenden Stellen auch nichts sagen, ja uns unter Umständen peinlich berühren. Und da sollen wir an einer Vortragsweise festhalten, die durch ihre ganze Art als historisch wirkt, und zwar just auf dem Gebiete der Reproduktion, wo doch lauter Menschen von heute die Mitwirkenden und die Empfangenden sind? Aber überhaupt, was heisst hier übermittelte Vortragsweise? Hat die auch nur irgendwie das Anrecht auf den Anspruch, die von Bach gewünschte Vortragsweise zu sein? Was hat man zum Beispiel gerade im Falle Ochs gezetert über Willkürlichkeiten gegenüber dem Notentexte! Und was hat sich in fast allen Fällen herausgestellt? Die Zeterer waren die Sünder! Gerade die hochgepriesene alte Zeit hat den Schöpfer überall dort vergewaltigt, wo es dem Nachschöpfer bequem lag. Man weiss, dass sich die Schöpfer durch Jahrzehnte hindurch diesem Zwange beugten. Man denke doch nur daran, dass das ganze Problem Chrysander-Händel nur darauf beruht, dass Händel den Solisten nur die grosse Melodielinie aufzeichnete, um die sie dann erst das Blumengerank der Verzierung zu schlingen hatten. Wenigstens empfand das die damalige Zeit als das Blumengerank, als das eigentlich Blühende, während wir Heutigen in den meisten Fällen die ununterbrochene grosse Linienführung bevorzugen. Es ergab sich denn auch hier bei diesen Vorwürfen gegen die Ochs'sche Behandlung des Notentextes immer die Tatsache, dass Ochs auf den Urtext zurückgegangen war und nur die von der ehrwürdigen Tradition geheiligten Willkürlichkeiten, Gleichgültigkeiten und Nachlässigkeiten, zumal hinsichtlich der dynamischen Vorschrift, beseitigt hatte. So war auch hier, wie in so vielen Fällen, die Untreue gegen die Tradition nur die Treue gegenüber dem ursprünglichen Schöpfer. Oder es war auch die Treue gegenüber dem Geist, statt des toten Buchstabens, letzteres zumal hinsichtlich der Dynamik des Vortrages, wo Siegfried Ochs eine möglichst hohe Entwicklung im Wechsel anstrebte. Man kann da natürlich über Einzelfälle rechten, kann so

und so oft anderer Meinung sein, aber grundsätzlich wird man nicht leugnen können, dass Erhöhung der dynamischen Ausdrucksmöglichkeit überhaupt Vermehrung des Ausdrucks bedeutet, also eine Erhöhung der künstlerischen Leistungen ermöglicht. Freilich hatte gerade diese Seite in den Darbietungen des Philharmonischen Chors hauptsächlich ihrer Neuheit wegen überrascht. Sie war ermöglicht durch eine vorher geradezu unerhörte Schulung des Chors. Und damit komme ich auf die zweite wichtige Vorbedingung der oben geschilderten Zustände, die weniger ein Verdienst ist, als eben Vorbedingung für die Möglichkeit des Gelingens.

Die einzige Ueberlieferung, die der Philharmonische Chor hat, ist der Gehorsam, die unbedingte Unterwerfung unter den Willen von Siegfried Ochs. Sie hängt aufs engste mit der Entstehungsgeschichte dieses Chores zusammen. Während jetzt bei der Feier ca. 400 Menschen zum Dirigentenstab ihres Leiters emporschauten, waren es am gleichen Abend vor 25 Jahren im ganzen elf. Einige musikliebende Herren und Damen hatten sich in einem Privathause unter die Leitung des damaligen Musikstudenten Siegfried Ochs gestellt, um mehrstimmige Hausgesangsmusik zu treiben. Ochs selbst war damals 24 Jahre alt. Am 19. April 1858 in Frankfurt geboren, hatte er nach dem Besuch des Gymnasiums erst in Darmstadt und Heidelberg Chemie studiert, war aber dann zur Musik übergegangen. An der Berliner Hochschule verdankte er viel dem Vorbild A. Schulzes, in dessen Schulung des a cappella Chores er wertvolle Anregung erhielt, aber wie so manchem anderen, wurden auch ihm so viele Bedenken gegen seine musikalische Begabung geäussert, dass er lieber ausserhalb der Hochschule bei Friedrich Kiel und Heinrich Urban seine Ausbildung vollendete.

Aus jener häuslichen Unterhaltung vom 8. Dezember 1882 entwickelte sich rasch eine liebe Gewohnheit, und da sich die Zahl der Teilnehmer schnell vermehrte, wurde aus den Zusammenkünften einzelner ein „Verein". Bald begnügte man sich nicht mehr mit den Leistungen in privaten Kreisen, sondern trat schon zwei Jahre später vor die Oeffentlichkeit, und zwar mit dem deutschen „Liederspiel" von Herzogenberg, also einer Komposition, die mit einer beschränkten Zahl von Chormitgliedern durchaus stilgerecht aufgeführt werden kann. 1885 gab man bereits das erste Konzert mit Orchester. Und nun erwies sich der junge Chor auch sehr schnell als wichtiger Faktor neben den beiden grossen Chorvereinen, der Singakademie und dem Sternschen Gesangverein. Die erstere brachte eigentlich immer nur gewisse Werke von Bach, Händel und den ausgesprochenen Singakademiegrössen Grell, Graun zu Gehör. Der Sternsche Gesangverein bekundete demgegenüber seine „Modernität", die, wie ja überhaupt im damaligen Berliner Konzertleben in Schumann eigentlich noch immer den Neuerer sah. Mendelssohn war der eigentliche Schutzheilige dieses Verbandes, der sich sein schönstes Verdienst durch regelmässig wiederkehrende Aufführungen der Beethovenschen „Missa solemnis" erwarb.

Der junge Chor wagte sich gleich an ganz neue Werke. Der grösste Teil der Kritik dankte ihm das sehr wenig, sondern empfand es als Dreistigkeit, dass just der junge Chor sich an ganz neue Aufgaben mache. Natürlich war es dann noch eine viel grössere Dreistigkeit, wenn sich eben derselbe junge Chor erlaubte, Werke darzubieten, deren Aufführung sich die anderen Chorverbände gepachtet hatten. Aber der Siegfried Ochs „forcht sich nit". Das Publikum hatte er bald für sich, eine stets wachsende, ihm mit Begeisterung anhängende Sängerschar hinter sich, ein lebendiges Gegenwartsempfinden und ein sicheres Können in sich. So schlug er Schlacht um Schlacht und hat kaum eine Niederlage erlitten. Die erste Aufführung der „H-moll-Messe" in der Berliner Garnisonkirche (22. April 1895) war wohl so eine. Aber der junge Feldherr zeigte gleich, dass das nicht seine Schuld war. Sofort veranstaltete er eine neue Aufführung der H-moll-Messe in der Philharmonie, und seither gehört dieses Werk nicht nur zu den hervorragendsten Darbietungen des Philharmonischen Chors, sondern ist dank seiner Arbeit zu einem sicheren Fels in der wogenden Brandung unseres Musiklebens geworden. Ich verweise auf die zum Schluss gegebene Uebersicht über die bisher vom Philharmonischen Chor aufgeführten Werke. Man wird daraus erkennen, dass hier keinerlei Parteistandpunkt für die Auswahl der Werke massgebend ist, vielmehr das Gefühl bekommen, dass dieser Chorleiter es als seine Pflicht angesehen hat, das wirklich bedeutsame aus der Chorliteratur, ob neu, ob alt, vorzuführen. Noch ist ja nichts von Selbstgenügsamkeit in diesem Vereine zu merken, noch brachte uns jeder Winter neben den Aufführungen alterprobter Werke solche von neuen. (Schluss folgt.)

Max Bruch.

Von

Arno Kleffel.

„Ehret eure deutschen Meister."

Wenn nach einem Immermann'schen Ausspruch die guten Eigenschaften eines Menschen durch Mangel an Anerkennung, „durch tote Gleichgültigkeit seiner Umgebung zu Grunde gerichtet werden können", so bildet für einen Künstler die Anerkennung das eigentliche Lebenselement, das seine Phantasie zu Wundertaten beflügeln kann und ohne das seine glühendste Schaffensfreudigkeit allmählich erlahmen wird. Dass heutigen Tags ein begabter Tonsetzer aus Mangel an Anerkennung diesem letzteren Schicksal verfallen könnte, darf bei dem grossen Interesse, das man in allen Kulturländern der Entwicklung der Tonkunst zuwendet, als völlig ausgeschlossen gelten. Viel leichter wiederholen sich die Fälle, dass das Publikum ein neu auftauchendes Talent, in der Hoffnung, in ihm den längst erwarteten Musik-Messias zu erblicken, mit Enthusiasmus begrüssen wird, um ihn in kurzer Zeit wieder zu vergessen, so dass sich in der Tat der Ruhm manches begabten Komponisten nicht länger als auf einige Jahre erstreckt. Von den wenigen Tonkünstlern, die das Glück und die Fähigkeit besassen, das Interesse und die Sympathie des Publikums während ihrer ganzen Schaffenszeit in unvermindertem Grade wach zu erhalten, ist Max Bruch in erster Reihe zu nennen. Zu Köln am 6. Januar 1838 als einziger Sohn protestantischer Eltern geboren, erhielt er von seiner Mutter, einer ausgezeichneten Sängerin, den ersten musikalischen Unterricht. Anfangs noch ungewiss, ob er sich der Malerei oder der Musik widmen sollte, entwickelte sich sein musikalisches Talent unter der Leitung Ferdinand Hiller's, der ihn im Kontrapunkt und der Kompositionslehre unterrichtete, so schnell, dass ihm im Alter von 14 Jahren bereits das Stipendium der Frankfurter Mozartstiftung zuerkannt wurde. Sein erstes Werk, die Komposition des Goethe'schen Operntextes „Scherz, List und Rache", überraschte bereits durch formale Gewandtheit und flüssige Melodik. Die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt erregte er schon einige Jahre darauf durch die grosse Oper „Loreley", deren Vertonung ihm der berühmte Dichter Emanuel Geibel als Textverfasser selbst übertragen hatte. Die Oper fand überall, wo sie gegeben wurde, besonders in der Rheinprovinz und in Holland, die glänzendste Aufnahme und erzielte allein in Köln im ersten Winter nicht weniger als 16 ausverkaufte Häuser. Der Erfolg der Loreley wurde indess, was Nachhaltigkeit und künstlerische Bedeutung betrifft, von dem bald darauf folgenden Männerchorwerk „Szenen aus Tegner's Frithjofsage" noch weit übertroffen. Das aus sechs Nummern bestehende Werk ist in seiner ganzen Disposition und durch die Hinzuziehung einer Frauenstimme so überaus geschickt aufgebaut und zeigt Bruch's hinreissende Melodik zum erstenmal in so glänzendem Licht, dass sein Name mit einem Schlage internationale Bedeutung erlangte und Frithjof noch heute als oft und gern gesehener Gast auf den Programmen der Männergesangvereine erscheint. In den Jahren 1865—67, die Bruch als städtischer Musikdirektor in Koblenz verlebte, vollendete er zwei weitere, für seine künstlerische Laufbahn epochemachende Werke, zuerst sein berühmtes „Violinkonzert" in G-moll, das von Joachim 1868 auf dem Niederrheinischen Musikfest in Köln mit enthusiastischem Beifall zum erstenmal gespielt wurde, und dann sein erstes Werk für gemischten Chor „Schön Ellen".

Während sich das Konzert durch seine konzis gefasste, eigenartige Form, wie durch seine bestrickende Melodik auszeichnet und die Solo-Violine besonders im Adagio eine ganze Fülle herrlichsten Wohllautes ausströmt, erhebt sich das kleine Chorwerk durch die markige Kraft seiner Tonsprache zu imponierender Höhe und gibt in der Art, wie sie aus dem lebhaften $^{6}/_{8}$-Motiv des Kriegsmarsches der Campbells plötzlich wie von selbst, nur durch Veränderung des Takts und mit Verlängerung der Zeitwerte Ellen's Schlusshymne entwickelt, ein schlagendes Beispiel für Bruchs eminente thematische Gestaltungsgeschicklichkeit. Der kurze Zeitraum, in dem „Frithjof", das G-moll-Konzert und „Schön Ellen" entstanden, darf als Bruch's glücklichste und entscheidendste Schaffenszeit bezeichnet werden, und hätte er nichts weiter als diese drei, heute noch in voller Jugendschönheit strahlenden Werke geschrieben, so würde er sich mit diesen allein schon einen Ehrenplatz in der Musikliteratur gesichert haben. Von seinen später entstandenen Chorwerken sind zunächst „Odysseus" und „Achilleus" zu nennen, die durch die lebensvolle Schilderung der griechischen Sagenwelt das Interesse für Homer's unvergängliche Dichtungen im Volke aufs neue belebten und, vielfach in fremde Sprachen übersetzt, in kurzer Zeit von allen grösseren Konzertinstituten als ebenso poetische wie dankbare Choraufgaben mit Freuden begrüsst wurden. Das dritte grosse Chorwerk Bruch's, das sich schnell in weiteren Volkskreisen einbürgerte, war Schiller's „Lied von der Glocke". Im Jahre 1878 entstanden, gelangte es bei Gelegenheit der Gedächtnisfeier von Schiller's hundertstem Todestag in nahezu 100 Städten des In- und Auslands zur Aufführung. Weiterhin sind von grossen Chorkantaten und Oratorien noch zu nennen: „Arminius" (1875), „Das Feuerkreuz" (1888), „Moses" (1894), „Gustav Adolf" (1898) und drei im strengen Kirchenstil geschriebene Messensätze: „Kyrie", „Sanctus" und „Agnus

Dei" für 2 Sopran-Soli und 8stimmigen Chor. Wie sich Bruch's Grösse und Eigenart in seinen weltlichen Kantaten hauptsächlich durch ihre abgerundete Form und ihre in allen Stimmungsphasen unmittelbar zündende Melodik offenbart, so zeigt sich in den Messensätzen, zumal in dem kunstvoll kanonisch verschlungenen Mittelsatz des „Sanctus" die leicht und sicher gestaltende Hand des auch in der streng polyphonen Stimmführung erfahrenen Meisters. Ausser der grossen Oper „Hermione" (Text nach Shakespeare's „Wintermärchen"), die 1872 mehrmals am Königl. Opernhaus in Berlin mit Beifall gegeben wurde, hat Bruch von grösseren Werken auf instrumentalem Gebiet ausser dem genannten G-moll-Konzert noch zwei weitere Violinkonzerte (op. 44 und op. 58, beide in D-moll) und drei Sinfonien geschrieben, die besonders in ihren Adagiosätzen mannigfache Züge poetischer Schönheit enthalten.

Nachdem ich in kurzen Zügen die Hauptwerke Bruch's zu charakterisieren versuchte, bleibt noch übrig, die bemerkenswertesten Ereignisse seines Lebens nachzutragen. Nach seiner zweijährigen Dirigententätigkeit in Koblenz finden wir ihn von 1867—70 in Sondershausen tätig, wo er in der Prinzessin Elisabeth von Schwarzburg-Sondershausen eine liebenswürdige Förderin seines künstlerischen Strebens kennen lernte. Nach Ausbruch des 70er Krieges privatisierte er einige Jahre in Berlin, darauf bis 1878 in Bonn, übernahm in demselben Jahre die Leitung des „Stern'schen Gesangvereins" in Berlin und folgte 1880 einem Ruf als Direktor der „Philharmonischen Gesellschaft" in Liverpool. Im Jahre 1881 vermählte er sich mit Fräulein Klara Tuczek, einer Nichte der zu ihrer Zeit hochgeschätzten preussischen Kammersängerin Leopoldine Herrenburg-Tuczek. Von 1883—90 bekleidete er die Direktorstelle des Orchestervereins in Breslau, wurde 1891 Vorsteher der Meisterschule für musikalische Komposition bei der Akademie der Künste in Berlin, 1899 Mitglied des Direktoriums der Königl. Hochschule, 1907 erster Vorsitzender des Senats der Königl. Akademie (Sektion für Musik) und am 4. Oktober 1907 Joachim's Nachfolger als Vizepräsident der Akademie. Von zahlreichen Auszeichnungen, die ihm vom In- und Auslande zuteil wurden, sei noch erwähnt, dass er 1892 von der Universität Cambridge in England zum Dr. honoris causa ernannt wurde. Beruht Bruch's Bedeutung auch vorzugsweise auf seinem weit umfassenden produktiven Schaffen, so erwies sich auch seine Lehrtätigkeit an den Königlichen Musikinstituten fruchtbringend und erfolgreich. Nicht weniger als acht Bruchschen Schülern wurde seit dem Jahre 1892 der „Mendelssohn- und Meyerbeerpreis" zugesprochen, und eine ganze Anzahl seiner früheren Schüler, wie Richard Rössler, Karl Klingler (beide bereits Lehrer an der Hochschule), Leo Schrattenholz haben sich durch gehaltvolle Kammermusikwerke und Felix Navowieski durch die Kantate „Quovadis" sowie durch die Konzertouverture „Polnische Brautfahrt" bereits in der musikalischen Welt einen geachteten Namen erworben.

So durfte Max Bruch an seinem 70. Geburtstage mit Genugtuung auf eine arbeitsreiche und wechselvolle, aber auch auf eine vom Geschick reich gesegnete Künstlerlaufbahn zurückblicken. Wer das Herz seines Volkes aber so innig zu rühren, wer seiner Harfe so berückende Töne zu entlocken verstanden, Töne, wie sie in so wahrer, treuherziger Schlichtheit seit Weber dem deutschen Volke nicht mehr erklungen waren, der darf gewiss sein, auch weiterhin in dessen Gedächtnis fortzuleben. Dass auch er es war, der vor 40 Jahren mit seinem „Frithjof" dem mehr und mehr verflachenden Männergesang wieder künstlerische Bahnen wies, der weit und breit in deutschen Landen den Sinn für die zeitgenössische Tonkunst wachzurufen und zu erhalten wusste, der auch kleineren Vereinen Gelegenheit bot, ihre Kräfte an würdigen Aufgaben zu erproben und ihre Freude an deutscher Musik und deutschem Chorgesang zu betätigen, auch das wird ihm unvergessen bleiben.

Vorschläge, den theoretischen Unterricht auf einheitlicher Grundlage aufzubauen.

(Ein Beitrag zur modernen Pädagogik.)

Von

Dr. Roderich von Mojsisovics.

Bei der kolossalen Ueberproduktion auf dem Gebiete der musikalischen Theorie, die jahraus, jahrein den Markt mit theoretischen Lehrbüchern überschwemmt und bei dem Umstande, dass fast in jeder Saison ein neuer „Sensation" hervorrufender Theoretiker auftritt, ist es für den Lehrenden, noch mehr jedoch für den Lernenden sehr schwer, sich einen Ueberblick, ein Urteil über alle Erscheinungen zu verschaffen. Entfällt zwar ein grosser Teil dieser Lehrbücher auf das „elementare" Gebiet, auf die ersten Anfangsgründe, und sind dieselben meist nur mehr oder minder geschickte Excerpte aus bereits an-

erkannten Büchern, so ist es doch selbst dem mit der Literatur Vertrauten nicht leicht, auf die Frage „welches Lehrbuch zu empfehlen sei“ eine strikte Antwort zu geben. Wenn man es nicht vorzieht und — was dem Urteile des objektiv Urteilenden entspricht —, einfach „Gar keines!“ antwortet.

Greifen wir nur das Hauptgebiet, die „Harmonielehre“ heraus und verweilen hier für einen Augenblick. Welches der zahlreichen Lehrbücher alten und neuen Datums entspricht unserer heutigen Kunstentwicklung, ist aber auch gleichzeitig pädagogisch geschickt abgefasst (klar, präzise, ohne überflüssigen Ballast) und — richtig? Welchem System ist der Vorzug zu geben? Und wie vieles wäre aus einem, aus anderen Gründen vielleicht inopportunem, Lehrbuche nützlich zu wissen und zu lehren? Sehen wir uns ein wenig um!

Des alten J. J. Fux Ideen konserviert getreulich Heinrich Bellermann, die für unsere Zeit aber so gut wie abgetan sind; E. Fr. Richter begnügt sich mit einem Akkordmaterial, das schon zu J. S. Bach's Zeiten nicht ausreichte.

Bedeutend entsprechender ist Bussler in seinen einschlägigen Werken

Die rein wissenschaftlich gehaltenen Werke Hauptmann's, v. Oettinger's, Hostinsky's sind für den Unterricht nur mittelbar, als Nachschlagewerke, nicht als Lehrbücher in eigentlichem Sinne zu gebrauchen.

Hugo Riemann's Aufsehen erregende Schriften enthalten rein theoretisch vieles Wertvolle, wenn auch die Funktionstheorie nicht von Bestand sein wird (ebenso wenig wie die noch viel kompliziertere, noch dazu höchst unklar dargestellte Theorie seines „monistischen“ Antipoden Georg Capellen), da Riemann ja selbst für seine Schüler, das Studium des Generalbassspieles als notwendig ansieht. Aber zu welchem Zwecke soll der Schüler mit dem Ballaste der Funktionen geplagt werden, wenn er doch die entschieden praktischere und vor allem allgemein verständliche Generalbassschrift lernen muss? Man muss dem Schüler alles möglichst vereinfachen, erleichtern, nicht erschweren.

Und erst die neueren Arbeiten Ziehns', des schon erwähnten Capellen, dessen Idee des Monismus gewiss vieles für sich hat*), Pollak's, Löwengard's, E. W. Degner's, Thuille-Louis', Max Reger's u. v. a.

Es ist wahrlich nicht leicht, hierin ein Urteil zu fällen. Wir wollen uns daher vorerst mit den Grundsätzen vertraut machen, die an ein Lehrsystem als Haupterfordernisse zu stellen sind. Vor allem erkläre ich mich, der ich sonst sehr modern bin, entschieden gegen das heutzutage in allen Gebieten sich breitmachende Spezialistentum. Für den Denker und Forscher ist es notwendig, sich bei dem grossen Umfange der Literatur auf ein Spezialgebiet zu beschränken; dies ist Pflicht heutzutage. Aber innerhalb dieses Spezialgebietes trachte man nach vollkommener Beherrschung. Denn im Wesen der Pädagogik liegt es begründet, dass wir eben nicht nur die Wahrheit und Richtigkeit der Lehre, sondern auch vor allem die beste Form, in der wir sie dem Lernbegierigen einflössen können, im Auge haben Und dieser zweite Gesichtspunkt, der für den Pädagogen der erste sein muss, kann nicht so vielgestaltig sein, als es das heutige Spezialistentum gern hinstellt.

Es muss also in dieser Hinsicht das pädagogisch wertvollste Unterrichtssystem herausgesucht und dieses dann mit dem der heutigen Kunstentwicklung entsprechenden Lehrstoffe erfüllt werden. Schon dieser Satz spricht es deutlich aus, was uns als oberstes Ziel gilt: Zentralisation des Lehrstoffes.

Also genauer ausgedrückt: Zurückführung desselben auf die Grundformeln, Ausscheidung alles überflüssigen Beiwerkes, unter gleichzeitiger Anwendung einer einheitlichen Nomenklatur. Hierbei muss das Lehrsystem derart gefasst sein. dass sich die neuen Errungenschaften leicht und ohne Zerstörung des ganzen Lehrgebäudes einschalten lassen. Denn hier gelten, wie überall im Kunstleben, die besonders von unseren Pädagogen mit einer, einer besseren Sache würdigen Konsequenz beharrlich befolgten Worte: „Stillstand ist Rückschritt.“

„Die Lehre spricht“: ergo muss man dies so und so machen. Die Lehre entwickelt sich selbständig weiter — ohne Rücksicht auf das Kunstleben! Das Komische an der Sache aber ist der Umstand, dass die Werke der Klassiker nicht einmal der alten Lehre Recht geben!

Das Quintenverbot, — gegen diesen Unsinn ist, glaube ich, zuerst Hugo Riemann aufgetreten —, der Satz über die Querstände, die geradezu botokudische Leugnung der (modernen) alterierten Akkorde in der alten Lehre, die famose „Konsonanzenlehre“ à la Fux-Bellermann nicht zu vergessen, u. s. f. sind alles Sätze, die durch die Klassiker, auf welche sich die betreffenden Lehrer immer mit viel Ueberzeugung, aber wenig tatsächlicher Kenntnis der „näheren“ Umstände berufen, nicht nur nicht geschützt, sondern direkt Lügen gestraft werden. Ich habe in meinem Artikel „Moderne Harmonik“ (Mus. Wochenblatt 1904 Nr. 26) bereits darauf hingewiesen, dass wir alle modernen Akkordbildungen schon bei J. S. Bach antreffen, besonders bei Vertikalschnitten; ich habe dort gezeigt, wie daraus die „neuen“ Akkorde entstanden sind und entstehen, und verweise dar-

*) Obwohl ich meinem Empfinden nach, — und dieses (das Empfinden) ist oft ein gutes Korrektiv der geschraubtesten Philosophierereien, — das harmonische Moll als populären Gegensatz zu Dur, das melodische Moll als Abart beider (oder Mittelding) empfinde. Jedenfalls ist der Mollcharakter nie so bestimmt als der Durcharakter, darin hat Capellen Recht.

auf. Trotzdem also die strengsten Lehren die Entwicklung der Musik „nicht aufhalten“ konnten, gibt es heutzutage kein praktisches Unterrichtssystem, welches so geraten wäre, dass es der Lebendigkeit der Lehre Raum liesse und sich somit als tatsächlich „lebensfähig“ bezeichnen liesse.

Jeder Theoretiker, der mit einem fertigen System vor die Welt tritt, begeht einen unendlich grossen Fehler. Denn es kann kein fertiges System geben, weil die Kunstentwicklung ja dann aufhören müsste. Auch kann ein Lehrgebäude nur Prinzipien, Maximen enthalten, die eine Weiterentwicklung und den zukünftigen Ausbau der Lehre zulassen, nicht aber strikte Gesetze über „Erlaubtes“ und „Nichterlaubtes“ bieten.

Man gestatte mir hier ein kleines Verweilen.

Als oberster Richter in allen theoretischen Problemen muss immer das Ohr gelten: ihm gebührt die letzte Instanz der Entscheidung, nicht dem Lehrsatz als solchem! Denn die Musik könnte sich ja nie weiter bilden, wenn man an den anerkannten Regeln festhielte. Ich brauche hier nur auf die ganz enorme Steigerung der Aufnahmefähigkeit des Ohres in den letzten 150 Jahren zu verweisen. Freilich wird hierbei immer der Umstand vergessen, dass m. E. die Leute zu Mozart's Zeit die Musik dieses ganz einzigartigen Genies ganz anders genossen, als wir heute. Denn erstens werden ihnen bei rein harmonischen Stellen die aparteren Wendungen, wie sie der Meister z. B. in der C-moll-Fantasie für Klavier, in der Komthurszene des II. Aktes von „Don Giovanni“, in den langsamen Mittelsätzen seiner G-moll- und C-dur- (Jupiter-) Symphonie brachte, entschieden ebenso schwer verständlich vorgekommen sein, wie uns heute eine „neue“ Klangbildung Max Reger's; andererseits hören wir die polyphonen (kontrapunktischen) Stellen seiner Werke insofern anders, als wir manche „zufällige“, sich durch die Stimmführung ergebende harmonische Wendung heutzutage schon als einen selbständigen, eine „eigene Existenzberechtigung“ führenden Akkord kennen und auch als solchen empfinden, da wir mit anderen Worten eben „vertikal“ hören. Es ist daher schon bei J. S. Bach, und noch mehr bei dem Chromatiker W. A. Mozart ein Leichtes, die meisten — auch die alterierten — Nebenvier- und Fünfklänge, wenn auch nur in Umkehrungen und — dies ist wohl zu beachten — in anderer Orthographie nachzuweisen. Nun finde ich es deshalb eigentlich unbegreiflich, wie Leute à la E. Fr. Richter, Rischbieter etc. behaupten können, ihre Lehrbücher entsprächen dem Standpunkte der Klassiker; und es ist dann oft hochkomisch, wenn ein Konservatoriums-Theorielehrer sich bei seinen Lehren auf „die Klassiker“ beruft, die hoch auf einem Piedestal im Kunsthimmel irgendwo gedacht werden, fein säuberliche Kontrapunkte fabrizierend. Hugo Riemann hat vollkommen recht, wenn er die Fux-Bellermannsche Lehre — in ihrer Neugestaltung wohl von E. A. Grell beeinflusst — schon für die Zeit ihres Entstehens, — das ist um 1720! — als veraltet bezeichnet, da sie ja de facto nur der a cappella-Musik der Meister bis zum 17. Jahrhundert entspricht. Und nach dieser Lehre wird heute noch unterrichtet. (Ich habe dies selbst erfahren.) Zum Kapitel „Ohr“ ist noch zu bemerken, dass eben hier, wenn der Schüler behauptet, es klinge ihm, der Lehrer kein Recht hat, eine Wendung rundweg zu streichen: freilich darf man ja in der Lehrzeit — den ersten Anfang abgesehen, wo aus pädagogischen Gründen*) die Aufstellung des Verbotes der Parallelfortschreitungen überhaupt, wie dies Hugo Riemann sehr richtig sagt, und dabei noch die Fortschreitung grosser Terzen**) anfügt, geboten ist — nicht allzu sehr der Willkür die Zügel schiessen lassen. Ich gehe hierbei, nach dem Vorgange E. W. Degner's-Weimar, von folgendem Grundsatze aus: Ist der Schüler imstande, auf Grund des bisher gepflogenen Unterrichtsstoffes sein, wenn auch de facto etwa unter ein anderes Kapitel zu subsummierendes Elaborat zu begründen, so mag er es auch ungeändert stehen lassen. Wenn nicht, dann hinweg damit. Ein als Theorielehrer sehr gerühmter, schon verstorbener Komponist sagte mir einst auf eine etwas ungewohnt klingende Akkordfolge***), nachdem ich bejaht hatte, dass ich sie ganz natürlich fände, jemand, der „normal“ sei, könne dies nicht schreiben. Abgesehen von der Unhöflichkeit dieser Aeusserung kann man nicht behaupten, dass eine derartige Unterrichtsweise (die inkriminierte Stelle liess sich ganz einfach erklären) die richtige ist. Nein, der Lehrer muss nicht nur fähig — was in diesem Falle ausser Zweifel stand —, sondern auch willens sein, sich in den Schüler hineinzudenken. —

Wenn wir uns nun in Folgendem mit den Prinzipien der „Zentralisation“ des Unterrichtes eingehender befassen, so muss vor allem bemerkt werden, dass es m. E. am erspriesslichsten ist, eine einmal eingeschlagene Unterrichtsmethode bis zur Beendigung des Lehrstoffes beizubehalten. Ich habe bereits vor einigen Jahren in meiner Arbeit „Theorieunterricht an Konservatorien“ (Kastner's „Musikal. Rundschau“, München 1905) auf die grossen Nachteile, die aus einer Trennung der einzelnen theoretischen Disziplinen in verschiedene Lehrstühle erwachsen, hingewiesen. Man trenne eher grundsätzlich den theoretischen Unterricht als Nebenfach (d. i. für Instrumenta-

*) Um den Schüler dem heilsamen Denkzwange zu unterwerfen!

**) In der Tat werden Folgen grosser Terzen, auch wenn sie der Harmoniefolge der sogenannten „dorischen“ Sexte entstammen, als aparter empfunden, als gut klingende, selbst offene, Quinten.

***) Es waren nebenbei bemerkt, Dreiklangsfolgen; also keine „hypermodernen“ Akkordkonstruktionen.

listen und Sänger) von dem Theorieunterricht als Hauptfach. Das heutzutage überall usuelle Nebeneinander hat vor allem folgende, in die Augen springende Nachteile:

1. Der Instrumentalschüler braucht in der Harmonie- und Modulationslehre nur soweit gebracht zu werden, dass er Akkorde richtig zu schreiben und aus dem Gedächtniss (am Klavier oder auf der Orgel) zu spielen imstande ist.

2. Von Kontrapunkt und Formenlehre braucht er aber nur das Erkennen der Probleme, nicht die Technik des Selbstschaffens zu erlernen.

3. Es ist also viel erspriesslicher für Instrumental- und Gesangschüler, Kontrapunkt und Formenlehre als theoretische Disziplin, die gelernt werden muss, vorzutragen, und dann die einzelnen Schüler in der heutzutage noch total vernachlässigten Analytik einen mehrjährigen Kursus durchmachen zu lassen, als den schöpferisch Nicht-Beanlagten zur Produktion total wertloser, ihm nur die Lust raubender, weil überflüssig erscheinender schriftlicher Theorieaufgaben anzuhalten. Was ist die Folge des erlahmenden Interesses? Dass die Schüler einfach ausbleiben.

Würde aber der theoretische Unterricht in der von mir — ich glaube in dieser Gestalt — zum erstenmal propagierten Form der obligatorischen Seminare für Analytik umgeändert, so bin ich überzeugt, dass die Allgemeinbildung unserer Musiker (seien es nun Virtuosen oder Lehrer) eine bessere würde. In diesen Seminaren wird nämlich etwas geübt, zu welchem bei der jetzigen Form des Unterrichts der Schüler viel zu wenig Gelegenheit hat: er wird gezwungen, selbständig theoretisch zu denken, weil er das zum Analysieren ihm aufgegebene Musikstück in jeder Hinsicht erläutern muss.

4. An den Berufstheoretiker sind hingegen ganz andere Anforderungen zu stellen: Wie der Instrumentalist Virtuose seines Instrumentes, so soll der Theoretiker auch, man verzeihe den sonderbaren Ausdruck, Virtuose in seiner musikalischen Denk- und Gestaltungsfähigkeit sein. (Näheres a. a. O.)

Damit wird auch die Möglichkeit geboten, dass eine und dieselbe Lehrkraft vom ersten Anbeginn bis zur Beendigung den Unterricht leitet! Der öftere Lehrerwechsel involviert unbedingt einen Zeitverlust. Und wir haben so viel zu bewältigen, ausserdem sollen die Schüler nicht überanstrengt werden, so dass jede Zeitversäumnis zu vermeiden ist.

Welcher Methode nun der Vorzug zu geben, darüber können ja die Ansichten auseinandergehen.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Die Kritische Rückschau musste diesmal wegen Raummangel leider zurückbleiben.

Die Redaktion.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Henri Marteau, der hochgeschätzte Geiger ist, wie gemeldet wird, an die Königliche Hochschule für Musik in die durch Professor Joachim's Tod erledigte Stellung eines Leiters der Violinklassen berufen worden. Wie es heisst habe Joachim kurz vor seinem Heimgang den Künstler für seinen Posten in Vorschlag gebracht.

Das Rob. Schumacher'sche Konservatorium, hier, feierte am 1. Januar das 25. Jahr seines Bestehens. Als „Schule für Klavierspiel" gegründet, konnte es nach 9jähriger Entwicklung in ein „Konservatorium für sämtliche Zweige der Musik" umgewandelt werden. Direktor Schumacher, ein Schüler Kullak's und überzeugter Anhänger seiner Methode, der sich in voller Tatkraft mit Ernst und Eifer für die Pflege einer gesunden Kunst betätigt, blickt auf eine erfolgreiche Schaffenszeit zurück. Tüchtige Klavierspieler, Militär- und Orchestermusiker, auch solide Lehrkräfte sind aus seinem Institut hervorgegangen. Ausser ihm unterrichten 20 Lehrer und Lehrerinnen an dem Konservatorium, während die Schülerzahl der letzten Jahre zwischen 100 und 120 schwankte. Unter den zahlreichen Dankesspenden befand sich auch ein Harmonium, das die Lehrer und Schüler ihrem verehrten Direktor widmeten.

Die Königl. Musikschule Würzburg, Direktor Professor Max Meyer-Olbersleben, führte zur Feier des 70. Geburtstages von Max Bruch sein „Lied von der Glocke" auf.

Gedächtnisfeiern für Edvard Grieg fanden an dem Dr. Hoch'schen Konservatorium,

Frankfurt a. M., und an dem Wegmann'schen Konservatorium zu Braunschweig statt.

Der bisherige Leiter des Warschauer Konservatoriums, Emil Mlynarski, ist von seinem Posten zurückgetreten. Wie verlautet, wird Paderewski seine Stelle übernehmen.

Der in seinem Heimatsorte Brünn hochgeschätzte Klavierpädagoge Professor Heinrich Janoch bewies in einem von seiner Schülerin Frl. Marianne Wenzlitzke gegebenen Konzert mit „modernem Programm" aufs neue sein eminentes Lehrtalent und die Fähigkeit, seine Schüler zur höchsten Künsterschaft zu führen. Das Programm enthielt: Richard Strauss „Burleske", Ed. Grieg „Klavierkonzert", E. d'Albert „Gavotte" und „Musette", Claude Debussy „Jardins sous la pluie", Brahms „Intermezzo" und E. v. Dohnanyi „2. Rhapsodie". Die junge gefeierte Künstlerin wird, wie wir hören, im Februar hier in Berlin konzertieren.

Vermischte Nachrichten.

Prof. Dr. Max Friedländer, Privatdozent für Musikwissenschaft an der hiesigen Universität, ist zum Geheimen Regierungsrat ernannt worden. 1852 zu Brieg in Schlesien geboren, bildete Max Friedländer sich bei Manuel Garcia und Julius Stockhausen zum Sänger aus. Nachdem er einige Jahre, namentlich in England und Deutschland, konzertiert hatte, wandte er sich in Berlin dem historischen Studium der Musik zu, promovierte 1887 in Rostock zum Dr. phil. und habilitierte sich einige Jahre später an der Berliner Universität. Friedländer's Name wurde besonders durch Forschungen über Franz Schubert und praktische Teilnahme an der Redaktion der Werke des Meisters bekannt. Auch eine Anzahl unedierter Lieder Schubert's verdanken ihm ihre Drucklegung. Zu seinen übrigen Veröffentlichungen zählen u. a. ein kritisch revidiertes Kommersbuch, eine Chorschule, Aufsätze musikalischer Natur im Goethe-Jahrbuch und das umfassende Werk „Das Lied des 18. Jahrhunderts". Als Hochschullehrer hat sich Friedländer einen grossen Kreis von Anhängern geschaffen.

Georg Hüttner, der Leiter des Dortmunder „Philharmonischen Orchesters", Direktor des Konservatoriums Holtschneider-Hüttner, ist zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

Hofkapellmeister Dr. Franz Beier am Hoftheater zu Kassel ist in Anerkennung seiner Verdienste um das bekanntlich im Auftrage des Kaisers herausgegebene „Volksliederbuch für Männerchöre" zum Professor der Musik ernannt worden.

Am 30. Dezember feierte unser hochgeschätzter, langjähriger Mitarbeiter, der auf musikpädagogischem Gebiet in weitesten Kreisen bekannte Tonkünstler Heinrich Germer, seinen 70. Geburtstag in seltener körperlicher und geistiger Frische. Eine eingehende Würdigung seines Wirkens und Schaffens brachte der „Kl.-L." s. Z. (Nr. 17 u. 18, 1899) aus der Feder Professor Otto Schmid's; wir haben nur hinzuzufügen, dass Heinrich Germer in unermüdeter Schaffenskraft an seinem Lebenswerk weiter gearbeitet hat und noch heut mit voller Tatkraft für dasselbe eintritt. Davon zeugen seine zahlreichen „Akademischen Neu-Ausgaben", die neben sorgfältigster Textrevision, dynamischen Bezeichnungen, durch die Fülle ihrer historischen und ästhetischen Anmerkungen geschaffen sind, allseitiges Verständnis der Werke anzubahnen und in den Geist der Tonstücke einzuführen. Von seinen zuletzt erschienenen Bearbeitungen seien hier nur erwähnt: J. S. Bach: 6 französische Suiten, J. Haydn: 9 beliebte Sonaten, F. Mendelssohn: Variations sérieuses, F. Chopin, op. 10 und op. 25, nach der Schwierigkeit geordnete Etüden, R. Schumann, op. 9, op. 13, op. 17, op. 26 u. v. A.

Der Kgl. Musikdirektor Prof. Julius Janssen zu Dortmund beging die Feier seines 25jährigen Jubiläums als Leiter des Dortmunder Musikvereins durch ein Festkonzert. Julius Janssen, 1852 geboren, erhielt seine Ausbildung auf dem Kölner Konservatorium und kam, nachdem er bereits in Minden, Bielefeld und Herford als Chorleiter fungiert, 1882 nach Dortmund, um dessen Musikpflege er sich in ununterbrochener Wirksamkeit grosse Verdienste erworben hat. Alle hervorragenden Werke der klassischen und modernen Literatur kamen unter seiner Leitung zu Gehör, er war 1899 Festdirigent des deutschen Tonkünstlerfestes und ist der Begründer der „Westfälischen Musikfeste", von denen bis zum Jahre 1905 acht stattfanden.

Professor Emil Krause, unser sehr geschätzter Mitarbeiter, der seit 43 Jahren Konzertkritiker des „Hamburger Fremdenblatt" war, ist auf seinen eigenen Wunsch aus dieser Tätigkeit geschieden, um sich ganz der Lehrtätigkeit und der Mitarbeiterschaft an Fachzeitungen zu widmen. Professor Krause gehört seit 1885 als Lehrer für Theorie, Kontrapunkt und Musikwissenschaft dem Hamburger Konservatorium an.

Am 19. Januar feiert Professor Dr. Hermann Kretzschmar seinen 60. Geburtstag. Hochverehrt von seinen Kollegen, seinen Schülern und seinen Freunden, vereinigt Professor Kretzschmar in seiner Person als erster ordentlicher Professor der Musikwissenschaft in Berlin den vorzüglichen Gelehrten mit dem tüchtigen praktischen Musiker. Durch

seine langjährige Dirigententätigkeit als Leiter „historischer Konzerte" in Rostock und Leipzig, des Riedelvereins, durch seine bedeutenden musikhistorischen Schriften, seine Lehrtätigkeit an den Universitäten Rostock und Leipzig, als Gründer des musikhistorischen Seminars an der Universität Berlin, des ersten in Preussen, als Leiter des Instituts für Kirchenmusik in Berlin, ist sein Name überall bekannt und geschätzt, wo Musik, Musikgeschichte, Musikforschung ernsthaft betrieben wird. Den Lesern des „Klavierlehrer" brachte eine Biographie in den Nummern 20/21. Jahrgang 1903, aus der Feder von Dr. Georg Göhler, ausführliche Kunde von dem Leben, der Tätigkeit und den Schriften des Jubilars.

Ludwig Schytte's Jugendsuite über deutsche Volkslieder, das Hauptstück der bekannten Aufführungen „Das Kind in der Kunst", gelangte im Dezember im Neuen königlichen Operntheater in Berlin durch 250 jugendliche Spieler und Sänger unter Leitung von Direktor Otto Hutschenreuter zur Wiederholung. Fernere Aufführungen fanden am Realgymnasium in Eilenburg und in der Deutschen Schule in Brüssel statt. Auch die deutsche Kolonie in Bukarest bereitet ein ähnliches Fest vor.

Bernhard Sekles' Serenade für 11 Soloinstrumente wurde in Dresden, Leipzig, Dessau, Stuttgart, München, Frankfurt a. M., Berlin, Mannheim, Bielefeld, London, Freiburg i. B., Danzig und Hannover aufgeführt.

Bücher und Musikalien.

Neue Lehrmittel zur Erlernung der Noten und Tonleitern.

Das Lehren und Lernen der Noten bei Beginn des Unterrichts gilt als schwierige Aufgabe und scheint in der Tat auch vielen Lehrern Schwierigkeiten zu bereiten, — Beweis dafür sind die fortlaufend auftauchenden Versuche, Hilfsmittel zu ersinnen, die den Kindern mittelst Anschauung das Erlernen der Noten erleichtert. Nun ist ja die Anschauung ein vorzügliches pädagogisches Mittel und darum — selbst wenn man persönlich diesen Hilfsmitteln, denen mehr oder weniger das leblos Mechanische anhaftet, nicht sympathisch gegenübersteht — sollen hier einige Neuerscheinungen dieses Genres zur kurzen Besprechung kommen.

Von **L. Liegel, Hirschberg in Schlesien,** Selbstverlag, liegen vor: „Notenlinientafeln", I, II, III, „Wandernote", „Notenschreibheft". Die ersteren zeigen auf grossen, starken Papptafeln: Das Violin- und Bass-System im Zusammenhange, das Violinsystem nebst Hilfslinien, das Basssystem nebst Hilfslinien. Sie sind so gross und deutlich in schwarzen und roten Farben hergestellt, dass sie aus der Entfernung, auf Tafeln aufgestellt, von den Kindern leicht zu erkennen sind. Der Lehrer bezeichnet mit Hilfe einer kräftigen metallenen Note Linien, Zwischenräume und Hilfslinien, Aufgabe der Kinder ist die Eintragung der erklärten Noten in ihre Notenschreibhefte und das Erlernen derselben. Dies Anschauungsmittel, das dem Denken und Memorieren Spielraum lässt, ist sicher eine empfehlenswerte Erleichterung und dürfte sich für Anfängerklassen in Musikschulen empfehlen. — Ferner liegt vor:

F. W. Hoeftmann, „Tastenzeiger".

B. Hoeftmann, Berlin.

Die „Tastenzeiger", deren 2 vorliegen, sind hinter der Tastatur aufzustellen, der erste, in schwarz gehalten, zeigt über jeder Klaviertaste die ihr zugehörige Musiknote in Gestalt und Benennung, zugleich mit der Oktavenbezeichnung. Für die schwarzen Tasten ist die Doppelbenennung und die Schreibweise angegeben, für die weissen fehlt sie, was bei den Halbtönen E—F und H—C immerhin als Mangel zu empfinden ist. Der zweite „Tastenzeiger" in rot, blau, grün, Umfang 3 Oktaven, ist gleichfalls hinter der Tastatur aufzustellen und dient zum Einüben der Dur- und Moll-Tonarten und ihrer Hauptakkorde. Die Sache ist sinnreich ausgedacht, dürfte aber wohl nur als Kontrolle beim häuslichen Ueben für Kinder mit wenig entwickeltem Gehör zu empfehlen sein, nachdem Wesen und Zusammensetzung der Tonleitern vorher genau erläutert waren.

Als „Sapho" bezeichnet ist von **Johannes Bunge,** im Verlage von Neumann's Buchhandlung, Gleiwitz, gleichfalls eine „Orientierungstafel für Klaviaturen von Klavier und Harmonium" erschienen. Sie ist hinter der Tastatur aufzustellen und gibt in schwarzen und roten Notentypen alle Bezeichnungen der Tasten mit ihren durch Kreuz und Bee verschiedenen Benennungen an. Es ist demnach ein rein mechanisches Hilfsmittel zur Bezeichnung der Noten.

Schliesslich sei noch erwähnt:

Georg Tümmler: „Einstelltafel" für sämtliche Tonarten und ihre Hauptakkorde.

P. Pabst, Leipzig.

Ein verschiebbarer roter Karton und ein Metallschieber sollen die Kenntnis aller Dur- und Moll-Tonarten mit ihren Vorzeichnungen, Dreiklängen und Septimenakkorden vermitteln. Trotz aller Mühe, die ich mir gegeben, die angegebenen Vorschriften zu befolgen, bin ich mit dieser Einstelltafel nicht fertig geworden. Bei C-dur und C-moll (es sind nota bene nur die harmonischen Mollton-

leitern berücksichtigt) ging alles gut, aber schon bei der nächsten Stufe, des-cis, versagte die Tafel. Des-dur war richtig, aber bei Cis-moll zeigte die Tafel, trotz aller Leseanordnungen, folgende Reihe: cis, dis, e, fis, gis, a, c, cis. Bei allen weiteren Versuchen ergaben sich die gleichen enharmonischen Fehler. D-moll lautet: d, e. f, g, a, b, des, d; in es-moll waren die Töne der 5. und 6. Stufe: b, h; selbst bei den Durtonleitern zeigten sich die gleichen Fehler; Fis-dur ist zu lesen von der 7. zur 8. Stufe: f, fis, Ges-dur, von der 3. zur 4. Stufe: b, h. — Wenn an dem mir zugegangenen Exemplar nicht ein Konstruktionsfehler vorliegen sollte, so kann ich nicht anders, als diese Erfindung für unbrauchbar und schädlich zu erklären.

Anna Morsch.

F. Thalemann: Schule des kirchlichen Orgelspiels auf elementarer Grundlage. Für den Gruppenunterricht zunächst in den ev.-luth. Lehrerseminaren.

H. W. Schlimpert, Meissen.

Den Grund für die Berechtigung der Herausgabe vorliegender Orgelschule findet der Verfasser in dem niedrigen musikalischen Niveau der jetzigen Lehrerseminare, — zwischen der Leistung der Seminaristen und den Forderungen der Behörde ist nach seiner Ansicht ein Zwiespalt, den er durch seine Vorschläge nach Kräften mit zu beseitigen bemüht ist. Mit Nachdruck setzt er deshalb beim Elementarsten vom Elementaren ein, der Elementarmechanik beim Orgelspiel. Der polyphone Druck und seine Anwendung im Staccato und Legato, das Unter- und Uebersetzen der Finger wird eifrig beobachtet; beim Pedalspiel Gewicht gelegt auf die Ausbildung des Entfernungsgefühls, des stillen Wechsel, namentlich aber auf die Unabhängigkeit der linken Hand und des Pedals. Vor dem nächsten grossen Abschnitt, der die Anwendung des im Elementarunterricht Gelernten bringt — steht das wichtige Kapitel „vom Registrieren“. Hierbei soll namentlich das Ohr des Schülers hinsichtlich des Unterschiedes der Register nach dem Tonmasse, der Tonstärke, dem Toncharakter geschult werden. Bei dieser Betrachtung sind Thalemann hauptsächlich die Angaben J. Rheinberger's in seinen Orgel-Sonaten und E. Naumann's massgebende Bezeichnung in der Gesamtausgabe der Bachschen Orgelwerke ausschlaggebend gewesen. Besonders hält es der V. für wichtig, dass der Schüler sich oft und zeitig übe im Unterscheiden und Zusammenstellen von Registergruppen nach dem Gefühlsinhalt von Gesangbuchliedern und Orgel-Kompositionen; er empfiehlt geradezu die Anlegung von schriftlichen Registerdispositionen, die er als Hauptübung für die Verfeinerung des Empfindens und des Klangsinnes ansieht. Diese Vorbildung kommt im folgenden Kapitel schon zur Anwendung, wo es sich um das Choralspiel, um ein-, zwei-, drei- und vierstimmige kürzere und später längere Improvisationen zunächst mit der harmonischen Grundlage I — IV — V handelt; im jetzt folgenden Triospiel setzt bereits die Kunst des Registrierens ein; die Choräle von Bach bringen sodann technisch wie inhaltlich so ungemein viel zum Studium, dass man es freudig begrüssen muss, wenn der V. Seite 37—42 Bach'sche Choräle in Trioform ausgesetzt hat und gleich an dieser Stelle als Studienwerk das Bach-Album I (Wolfrum) noch angelegentlichst hervorhebt; ein durchaus zu billigender Gedanke, den späteren Organisten schon früh an Bach gross werden zu lassen! — Von § 9 ab werden das spezielle Choralspiel, Strophenzwischensätze, kirchliche Modulation sehr eingehend vorgeführt, damit der angehende Organist beizeiten selbständig und sicher einen kurzen Gottesdienst wie auch eine ausgedehnte Liturgie musikalisch vertreten kann. Bis zu diesem Punkte der selbständigen Leitung des musikalischen Teiles des Gottesdienstes den Schüler zu führen, darin sieht der Verfasser seinen Hauptzweck. Zurückschauend auf die erworbenen Kenntnisse und technischen Fertigkeiten erinnert der Lehrer den Schüler auch stets, daran zu denken, was der Würde des kirchlichen Orgelspiels entspricht, was ihr entgegen ist und entlässt den Weiterstrebenden mit dem Hinweis auf eine gute Auswahl gediegener Orgelliteratur.

Mag man in manchen Punkten auch nicht mit dem Verfasser übereinstimmen, so verleihen doch die vielen praktischen Beispiele, die straffen Zusammenfassungen des Erlernten in den Hauptkapiteln dem Buche seinen Wert, wie andererseits die an den betreffenden Abschnitten zur weiteren Vertiefung für die Schüler angeführten Literaturwerke früherer wie neuester Zeit — Naumann, Reger — für die Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit des Werkes sprechen. —

Dr. Bankwitz.

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1908.

Raabe & Plothow, Berlin.

Deutscher Musiker-Kalender 1908.

Max Hesse, Leipzig.

Der erstgenannte Kalender erscheint im 30., der zweite im 23. Jahrgang. Beide haben die seit Jahren erprobte und bewährte Fassung und innere Gruppierung beibehalten, stets bemüht, den Stoff auf's sorgfältigste zu bearbeiten und zu ergänzen. Der „Deutsche Musiker-Kalender“ ist mit dem wohlgelungenen Portrait von Max Reger geschmückt, zu dem sich aus der Feder von Fritz Stein eine ausführliche Biographie und Würdigung seines Wirkens im Inhalt zugesellt. Ausserdem enthält der Kalender einen Artikel von Prof. Dr. H. Riemann: „Degeneration und Regeneration in der Musik“. — Ein Paar Wünsche möchten wir beiden Redaktionen für die Zukunft aussprechen: 1. Vermehrung des Postadressenmaterials für die grossen Städte, wie z. B. Strassburg i. E., Nürn-

berg, Kiel; 2. vermehrte Aufnahme kleinerer Städte; 3. grössere Berücksichtigung des Auslandes; ganz besonders erwünscht wäre vor allen Dingen die Einführung Italiens, es ist auffallend, dass bei Aufnahme von Russland, Griechenland und der Türkei das Musikleben Italiens gänzlich ausgeschlossen bleibt.

Anna Morsch.

Dr. Olga Stieglitz: Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken. Eine ästhetische Untersuchung.

Union, deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.

Eine notwendige und vorzüglich durchgeführte Arbeit, wie sie so zusammenfassend für dieses Gebiet noch nicht vorlag und auf das noch so umstrittene Problem der Programmmusik abermals klärend wirken wird. Die Verfasserin verbindet philosophischen Geist mit musikalischer Begabung, eine Verbindung, die so notwendig ist für derartige Untersuchungen und nicht selten bei den Schriftstellern über Musik fehlt.

Schon der historische Teil ist sehr interessant. Hier legt die Verfasserin die Entwicklung der dynamischen, agogischen, expressiven Bezeichnungen sowie der Titel, Programme dar (auf die Instrumentalmusik beschränkt). Mit grossem Fleiss hat die Verfasserin ein reiches Material zusammengetragen, das durch die Uebersicht rückschauend, wie immer, die Tendenz der Gegenwart erhellt. Im zweiten Teil untersucht sie die Wirkung und Bedeutung jener Bezeichnungen. Und hier bringt sie durch einfache, ruhige, aber eindringende Forschung überraschende Resultate zutage, die doppelten Einfluss haben können: auf Komponisten, dass sie ihre Absicht deutlich ausdrücken und gemäss dem Geiste der Musik, auf Ausführende, dass diese die ästhetische Einfühlung immer mehr sich aneignen. Dem übermütig werdenden Subjektivismus der Ausführenden könnte ein Damm nichts schaden, sonst würden bald alle Angaben der Komponisten überflüssig werden und jeder auf seine Individualität pochen, wenn er das Werk entstellt. Die Programmmusik erfährt ebenfalls eine ausgezeichnete Behandlung. Jedem Musiker sei die Schrift warm empfohlen.

Englische Klaviermusik.

Die modernen englischen Musiker zeichneten sich bisher mehr durch Gelehrsamkeit und Beherrschung der Technik aus, als durch Geist, Erfindung, Temperament. Namentlich für das Klavier haben sie noch wenig Bemerkenswertes hervorgebracht. In einer Reihe von Klavierwerken, die Charles Avison, London, herausgibt, spürt man aber schon einen stärkeren, persönlicheren Geist.

Das bedeutendste unter diesen ist eine Sonate in D-moll von Benjamin J. Dale. Schon in der Form zeigt der Verfasser Fähigkeit zu originellen Bildungen, die aber organisch gefestigt sind. Seine Sonate zerfällt in zwei Abteilungen, deren erste ein breit ausgeführter normaler erster Satz ist, deren zweite aber in Form von Thema mit Variationen Adagio, Scherzo und Finale enthält. Es ist viel Leidenschaft, ein grosser Zug in seiner Musik, reiche Harmonik und viel geistreiche Einfälle darin. Noch scheint er unter dem starken Eindruck moderner Meister zu stehen, namentlich an Brahms und Strauss wird man öfter erinnert. Aber daneben ragt doch eine so bedeutende Persönlichkeit hindurch, dass er aller Beachtung wert ist. Namentlich der Variationensatz, den man allenfalls getrennt vom ersten Satz zu Gehör bringen könnte, ist äusserst fesselnd. Nur etwas redselig ist er hie und da, und es würde gut sein, einige Wiederholungen zu kürzen. Der Klaviersatz erstrebt orchestralen Charakter und klingt gut, er könnte aber pianistischer sein, das Passagenwerk wird etwas nachlässig behandelt.

Diesem zunächst an Bedeutung kommen 9 Preludes von Paul Corder, Stücke von ausgeprägtem Charakter, grosser Linienführung und warmer Empfindung. Der Klaviersatz bietet oft interessante Passagen. Während die Sonate ein Virtuosenstück ist, verlangen diese Preludes nur eine mittlere Technik.

Eine Miniatur-Suite von York Bowen, an die, wie der Titel andeutet, man keine grösseren Ansprüche stellen soll, ist ein frisches, heiteres Stück mit manchen pikanten Einfällen.

Endlich ist noch ein langatmiges, klangvolles Prelude von Felix Gwinstead zu erwähnen.

José Vianna da Motta.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die Mittelstufe.

V. v. Herzfeld. Bunte Reihe. Heft I. Pr. M. 1,50.
Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Ph. Scharwenka, op. 45. Festklänge für die Jugend. Heft I. Pr. M. 2,—.
Praeger & Meier, Bremen.

C. Reinecke, op. 258. No. 2. Stille Frage. Pr. M. 1,—.
Bosworth & Co., Leipzig.

N. v. Wilm, op. 198. No. 3. Auf dem Spielplatz. Pr. M. 1,—.
Otto Forberg, Leipzig.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10–12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Mommsenstr. 19.
Sprechstunde 12–1.

Helene Nöring,
Gesanglehrerin. Tonbildung (Luise Ress), Gehörbildung (Methode Chevé).
Königsberg i. Pr., Tragheim-Passage 3.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3–4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.**
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. **Lindhardt-Naunhof (Sachsen).**

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3–5 Uhr.

Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69.
Lektion 8,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten (unter No. 4170) 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Franz Liszt's „Harmonies poëtiques et religieuses" und Anderes.

Von

Eugen Segnitz.

Schon während des Aufenthalts in Frankreich und England, noch vor des Vaters Tode (1827) stand der junge Franz Liszt unter dem Eindrucke tief innerlicher religiöser Empfindungen und Stimmungen, die in dem poetischen und mystischen Kultus der katholischen Kirche noch festeren Boden und immerwährende Nahrung fanden. Unablässig beschäftigte sich Liszt damals schon mit der Lektüre der Schriften des Thomas a Kempis, des Neuen Testamentes und der Geschichte der Heiligen. Sein nie rastender Geist suchte überall Erkenntnis und Wahrheit zu finden, mochte sie sich nun bei Montaigne oder Lamennais, bei Voltaire oder Lamartine, bei Rousseau oder Chateaubriand ihm offenbaren. Er gesellte sich den Saint-Simonisten zu und besuchte als Gast ihre Versammlungen, weil ihre christlich-philosophische Anschauung vom Wesen der Kunst (zum Teil wenigstens) sich deckte mit allem Wahren und Schönen, das er selbst innerlich erlebt hatte, dem er unausgesetzt mit wahrhaft glühendem Eifer nachjagte. Dazu kam noch, dass er sich durch seine, zwar unglückliche Liebe zu der jungen Gräfin Caroline Saint Crig in neue, bisher unbekannte Welten versetzt fand. Und als er unter schweren Kämpfen der Geliebten entsagen musste, war „ein Frauenbild, keusch und rein wie der Alabaster heiliger Gefässe, die Hostie, die ich unter Tränen dem Gott der Christen darbot. Entsagung alles Irdischen war der einzige Hebel, das einzige Wort jener Tage." In vielem wurde Liszt noch bestärkt durch seinen Freund, Christian Urhan, der Violinist an der Grossen Oper und Organist an Saint Vincent de Paul war und der Viola d'amour, seinem Lieblingsinstrumente, wahrhaft seraphische Klänge zu entlocken wusste, ein positiver Christ, religiöser Schwärmer und Mystiker.

Leben, Menschen, Religion und ihre sichtbare Erscheinung in der katholischen Kirche mussten notwendigerweise auch in Liszt's Klavierkompositionen einen musikalischen Niederschlag bewirken. Bekannte doch der

Meister selbst später (in einem Briefe an die Fürstin Wittgenstein), die religiöse Musik sei wie Fleisch von seinem Fleisch und wie Nerv von seinen Nerven. Und unter diesem Gesichtspunkte, nach ihrer Entstehung aus der eigenartigen, metaphysischen Welt des religiös-romantischen Gefühls wollen und können alle diese Dichtungen wahrhaft erfasst und gerecht beurteilt werden.

Wenden wir uns zunächst zu den „Harmonies poëtiques et religieuses." Diese Sammlung von zehn Klavierstücken (Verlag von Fr. Kistner in Leipzig, sieben Hefte) trägt denselben Titel wie das Liederbuch Lamartines, das 1830 erschienen war, und Liszt setzte vor seine Stücke auch des französischen Poeten Vorrede, deren Sinn und Inhalt ja auch seinen Kompositionen gleichsam Sinn und Richtung gab. Denn Liszt selbst war, wie es Lamartine ausdrückte, eine jener beschaulichen „Seelen, welche sich von der Einsamkeit und der Betrachtung unwiderstehlich zu den unendlichen Ideen, zu Religion entrückt fühlen . . . ., in sich und in der sie umgebenden Schöpfung suchen sie in Begeisterung und Gebet emporzusteigen zu Gott, nach Ausdrucksarten und Bildern, ihn sich und sich ihm zu offenbaren." Und auch Liszt's Herz war, gebrochen von Schmerz, zertreten von der Welt" und strebte, „in die Welt seiner Gedanken, in die Einsamkeit seiner Seele zu flüchten, um zu weinen, zu wachen und zu beten." Den musikalischen Niederschlag solcher Stimmungen finden wir in dem Stück:

„Pensée des Morts", das bereits 1835 erschien und später (1853) in neuer Gestaltung den „Harmonies" einverleibt wurde. Weltverlassenheit und Schmerz, der sich allmählich in sanfte, von gewisser Zuversicht einstiger Wiedervereinigung gehobene Trauer auflöst, geben hier das eigenartige Gepräge. Der junge Liszt, der schon längst nicht mehr „le petit Litz" der ihn umjubelnden und vergötternden Pariser war, gab hier einen Monolog, der sich zu einem jener „Seelengemälde" erweiterte, die auch für die damalige Literatur so überaus charakteristisch waren; es ist ein Monolog, in dem sich Ergiessungen eines stark empfindenden Menschenherzens mit den Elementen des positiv christlichen Glaubens eng verbinden. Das Ganze ist kühn hingeworfen, unmittelbarster Eingebung entsprungen und ebenso schnell fixiert, ohne merklich und ängstlich um Fragen von Darstellung und Form besorgt zu sein, immer aber angeglüht von dem einzig vorherrschenden Doppelgedanken der Vergänglichkeit, der Auferstehung und Wiedervereinigung. Und in der Mitte dieser Exequien am Flügel der alles überbietende Schrei aus der Tiefe des Elends, der dringende Ruf nach Erhörung, das „De profundis clamavi ad te, Domine!" — dann aber, nach kurzer Wiederholung des musikalischen Hauptmotivs, der Nänie, tritt der sanfte Gesang ($^3/_4$, G-dur) als Apotheose alles Vorangegangenen auf und beschliesst das Ganze. Auch nach stylistischer Seite ist die „Pensée des Morts" interessant. Denn Liszt's eigenartiger Klavierstil mit seiner deklamatorischen Präzision und Hinneigung zu wörtlicher Fassung macht sich darin bereits mit aller Entschiedenheit geltend. Und die Freiheit in der Wahl der mannigfachen Taktarten ($^5/_4$, $^7/_4$, $^4/_4$, $^3/_4$ und „senza tempo") ist geboten durch das freie Hervortreten einer gewaltigen Empfindung, die, dem Tonpoeten selbst so gut wie neu, jeglichen Weg einschlägt, der sich ihr eben darbietet. Schon damals hatte Liszt mit der musikalischen Form gebrochen, weil eben für ihn der Gedanke an sich allein formbildend auftrat.

Erst später, in der Zeit der Musse auf der Altenburg zu Weimar, entstanden jene anderen Stücke, die dann die Sammlung der „Harmonies" bilden sollten. Zunächst die (in der neuen Redaktion als No. 1) bezeichnete:

„Invocation", in der musikalischen Prägung wiederum aus dem poetischen Vorbilde Lamartine's entstanden und in der Bedeutung und Stärke des Gedankens sich vollkommen deckend mit jenem, dem Vorbilde eigenen pantheistischen Grundzug. Die Stimmung ist hier eine durchaus verschiedene als sie uns vorher begegnete; dort vorwiegend Niedergeschlagenheit und Trübsal, hier „ein grenzenlos erhabener Gottesdienst", ein freudiger Gruss an den „Quell und das Ziel der Dinge", den ein Zeuge der göttlichen Macht und Herrlichkeit Gott selbst entbietet. Die „Invocation" ist eins jener vielen Zeugnisse, wie sehr es den Meister verlangte, sich Gott zu nähern und mit welch wahrhaft glühendem Heilsverlangen er sich ihm hingab. Nur so kann man den Inhalt dieses Stücks in sich aufnehmen, das eine gewisse generelle Verwandtschaft mit St. Franziskus' „Sonnengesang" aufweist, darin, wie es bei Lamartine heisst, „der Sphären stolze Harmonien tönen", in deren überwältigenden Zusammenklang auch des Tondichters bewundernder Gesang

hineintönt. Während in der „Pensée des Morts" noch ein geringer Rest von Freude an hinreissender Virtuosität (in den eingestreuten Kadenzen) sich bemerkbar macht, spricht jetzt allein der Musiker zu uns. Im Gegensatz zu dem beinahe sieghaften Ton der „Invocation" steht die ausschliessliche Ruheempfindung der

„Bénédiction de Dieu dans la Solitude" (No. 2 der „Harmonies"): ein Hymnus des Danks für endlich erreichte Loslösung von allen hemmenden Sorgen und unruhigen Zweifeln, „es wächst der Horizont, . . . und unter ihm erglänzt Unendlichkeit im Strahle neuer Sonnen." Von gesichertem Ruheort aus erschliessen sich des Tonpoeten trunkenem Blicke fremde, schönere Welten und in seine Einsamkeit hinein ertönt das geheimnisreiche Orakel ewiger Gottesliebe. Ein lyrischer Zwischensatz (D-dur, $^{3}/_{4}$) verstärkt noch diese Empfindung, die schliesslich zu erhebender Gewissheit wird und einen Ruhepunkt bildet, bis der erste Gedanke, diesmal als Oberstimme mit breiter, klanggesättigter Akkordunterlage, wiederkehrt.

(Fortsetzung folgt.)

Zum 25jährigen Bestehen des Berliner Philharmonischen Chores.

Von

Dr. Karl Storck.

(Schluss.)

Hat so die äussere Werdegeschichte des Vereins es begünstigt, dass dieser so ganz zum Werkzeug in der Hand seines Dirigenten, der ja sein Schöpfer und Heranbilder war, wurde, so blieb er dieses Werkzeug nur dank dem ganz ausserordentlichen Pflichtgefühl seines Leiters. Siegfried Ochs hat den ersten berühmten Gönner, die erste starke Anerkennung bei Hans von Bülow gefunden. Denn etwas von der Art Hans von Bülows lebt in ihm; Bülows Auffassung von der Schulung einer musikalischen Gemeinschaft hat in Siegfried Ochs den getreuesten Fortsetzer. Bülow selber ist durch die Entwicklung, durch vielfache persönliche Verhältnisse in den letzten Jahren seines Lebens von der von ihm selber aufgestellten idealen Art sogar etwas abgekommen, was bei der unvergleichlichen Energie seiner Persönlichkeit kaum schädigend hervortrat, seither aber in unserem Dirigententum einen Zustand gebracht hat, der einstweilen noch mehr seine glänzenden Seiten zeigt, während dem schärfer Zusehenden doch die schädlichen Folgen längst nicht mehr verborgen sind. Ich meine das „Dirigentenvirtuosentum", das seine innerste Ursache im reisenden Dirigenten hat. Die Mehrzahl unserer berühmten Dirigenten verwachsen nicht mehr aufs innigste mit ihrem Orchester. Sie kommen hierher nur als Gäste. Es sind da einige vorzügliche Körperschaften vorhanden, die von ständigen Dirigenten geschult werden, sodass der illustre Gast eigentlich nur für die grossen Oeffentlichkeitskonzerte auftritt. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie wenn für Fürsten ihre Paradepferde gut eingeritten werden. Selbst wenn der betreffende Fürst ein ausgezeichneter Reiter ist, bleibt es doch dabei, dass der Zureiter der eigentliche Lehrmeister des Pferdes ist und das Pferd auch zu diesem Zureiter das engste Verhältnis gewinnt. In der Tat, man unterschätzt gerade in dieser Richtung den ausserordentlichen Wert der Arbeit des Dirigenten mit dem ihm anvertrauten Orchester, den Wert, welchen diese Arbeit für den Dirigenten selbst hat, wie auch für seine Körperschaft. Es ist aber unter diesen Umständen gar nicht zu vermeiden, dass es bei solchen Aufführungen mit den Einzelheiten der technischen Aufführung nicht ganz genau genommen wird. Die Möglichkeit, so zu probieren, bis alles derartig herauskommt, wie es sollte, bleibt gar nicht. Das wird dann durch die „grosszügige, eigenartig subjektive", das heisst in diesem Falle dann meist in Einzelheiten auffallend willkürliche Gesamtdarbietung verdeckt. Bei Siegfried Ochs gibt es nichts dergleichen. Bei ihm wird derartig geprobt und vorgearbeitet, dass in der Tat jede, auch die geringste Einzelheit genau so herauskommt, wie der Dirigent es will. Wenn man sich gegenwärtig hält, dass in einem solchen Chor von 400 Mitgliedern doch meist recht verwöhnte Leute der sogenannten guten Gesellschaft sind, die obendrein in musikalischer Hinsicht zu-

meist Dilettanten sind, so mag man ermessen, was ein derartiges Betonen höchster technischer Schulung bedeutet. Denn gerade der Dilettant neigt zuerst dazu, sich auf das einmal Einstudierte zu verlassen. Und dazu hat der Gesellschaftsmensch so vielerlei Abhaltungen, dass er sich den mühseligen und unerfreulichen Proben gern entzieht. Wie die Fama zu berichten weiss, verfügt Siegfried Ochs neben allen seinen übrigen Eigenschaften auch über ein unwiderstehliches Mass von Grobheit, der man in diesem Falle dann wohl das altbewährte Beiwort der „göttlichen" geben darf.

So verbürgt auch die ganze Persönlichkeit dieses Mannes, dass die hohe Anerkennung, die ihm heute von allen Seiten gezollt wird, ihn in seiner stets gleich strengen Arbeitsauffassung ebenso wenig beirren wird, wie früher die vielfache Befeindung. Und so darf man die sichere Zuversicht aussprechen, dass der Philharmonische Chor unter der Führung seines Gründers und Meisters auch in Zukunft seine bedeutsame Stellung in unserem Musikleben bewahren wird.

* * *

Der Philharmonische Chor hat an seinem Jubelfeste das 125. öffentliche Konzert gegeben. Ich lasse hier ein alphabetisches Verzeichnis der wichtigsten Werke folgen, die in diesen Konzerten — zum Teil wiederholt — zur Aufführung gekommen sind. Die Jahreszahl in Klammern gibt die Zeit der ersten Darbietung. Ein Sternchen * zeigt an, dass das betreffende Werk vom Philharmonischen Chor zuerst in Berlin oder überhaupt zum ersten Male aufgeführt worden ist. Das Material bietet die von Richard Sternfeld herausgegebene „Festschrift".

d'Albert, Eugen. Der Mensch und das Leben. * (1894.)
Bach, Joh. Seb. H-moll-Messe (1895).
„ O Ewigkeit, du Donnerwort. Kantate. * (1899).
„ Nun ist das Heil. Kantate. * (1899.)
„ Christ lag in Todesbanden. Kantate. * (1901.)
„ Gott der Herr ist Sonn und Schild. Kantate. (1901.)
„ Wir danken dir, Gott. Kantate. * (1903.)
„ Jesu, der du meine Seele. Kantate. * (1902.)
„ Der zufriedengestellte Aeolus.(1905)
„ Es erhub sich ein Streit. Kantate. * (1905.)
Bach, Joh. Seb. Du Hirte Israel. Kantate. (1906).
„ Aus tiefer Not schrei ich zu dir (K.).
„ Komm du süsse Todesstunde (K.).
„ Wachet auf ruft uns die Stimme. Kantate. * (1904).
„ Der Streit zwischen Phöbus und Pan. * (1906).
„ Bleib bei uns, denn es will Abend werden. Kantate. (1907).
„ Ihr werdet weinen und heulen. Kantate. * (1907).
Beethoven, L. v. Trauerkantate auf den Tod
„ Josefs II. * (1886).
„ Elegischer Gesang. (1886).
„ Meeresstille und glückliche Fahrt. (1886).
„ Opferlied. * (1886).
„ Neunte Symphonie. (1889).
„ Zur Weihe des Hauses. * (1891).
„ Missa solemnis. (1905).
Berger, Wilhelm. Gesang der Geister über den Wassern. * (1895).
„ Euphorion. * (1900).
Berlioz, Hektor. Die Flucht nach Aegypten. (1892).
„ Requiem. (1895).
Brahms, Johannes. Warum ist das Licht gegeben. Motette acappella. (1891).
„ Schicksalslied. (1892).
„ Rhapsodie. (1900).
„ Requiem. (1903).
Bruch, Max. Gruss an die heilige Nacht. Weihnachtskantate. (1893).
„ Drei Messensätze. (1907).
Bruckner, Anton. Tedeum. * (1891).
Carissimi, G. Jephta. Oratorium. * (1896).
Gade, Niels W. Frühlingsbotschaft.
Gastoldi, G. Amor im Nachen.
Gluck, Chr. W. v. Szene aus „Iphigenie in Aulis" und „Alceste". (1888).
„ „Orpheus" nach der italienischen Originalpartitur. * (1897).
Götz, Hermann. Nänie. * (1888).
Händel, G. Fr. Acis und Galathea. * (1890).
„ Samson. (1898).
„ Israel in Aegypten. (1903).
Haydn, J. Die Schöpfung. (1889).
Herzogenberg, H. v. Deutsches Liederspiel. * (1884.)
Kahn, Rob. Mahomets Gesang. * (1903).
Knorr, Iwan. Marienlegende. * (1907).
Koch, Fr. E. Sonnenlied. * (1903).
Koessler, Hans. Sylvesterglocken. * (1898).
Liszt, Franz. Missa choralis. * (1891).

Liszt, Franz. Prometheus, symphon. Dichtung und Chöre. (1892).
„ Christus. Oratorium. (1901).
Mendelssohn, Arnold. Der Hagestolz. * (1898).
„ Der Paria. * (1907).
Mendelssohn Bartholdy, Felix. Loreley; die sämtlichen vollendeten Stücke der Oper. (1889).
„ Christus. Rezitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium. * (1890).
„ Die erste Walpurgisnacht. (1891).
Neff, Fritz. Chor der Toten. * (1905).
„ Schmied Schmerz. * (1905).
Othegraven, A. v. Abend auf Golgatha (1900).
Rubinstein, Anton. Szenen aus Moses, Requiem für Mignon.
Rudorff, Ernst. Gesang an die Sterne * (1903).
Rüfer, Philipp. Bone pastor. * (1893).
Scholz, Bernhard. Sylvesterglocken. * (1907).
Schubert, Franz. „Rosamunde". Die vollständige Musik. * (1885).
„ Fierrabras. Szenen aus der Oper. * (1889).
Schubert, Franz. Offertorium. * (1892).
„ Tantum ergo. * (1892).
„ Mirjams Siegesgesang. (1896).
„ Kleine Chöre.
Schumann, Robert. Der Rose Pilgerfahrt. (1887).
„ Das Paradies und die Peri. (1889).
„ Manfred. (1895).
Stanford. Die Revenge. * (1897).
Stenhammer. Snôfrid. * (1898).
Strauss, Richard. Wanderers Sturmlied. * (1889).
„ Der Abend. * (1903).
„ Taillefer. * (1905).
Taubmann, Otto. Der 13. Psalm. * (1903).
Tinel, Edgar. Franziskus. * (1893).
Urspruch, Anton. Frühlingsfeier. * (1902).
Verdi, Giuseppe. Quattro pezzi sacri. * (1899).
Wagner, Rich. Kaisermarsch (1893).
Wolf, Hugo. Fest auf Solhaug. * (1894).
„ Lieder mit Orchester. * (1894).
„ Elfenlied. * (1894).
„ Der Feuerreiter. * (1894).
„ Christnacht. * (1904).

Vorschläge, den theoretischen Unterricht auf einheitlicher Grundlage aufzubauen.

(Ein Beitrag zur modernen Pädagogik.)

Von

Dr. Roderich von Mojsisovics.

(Schluss.)

Ich halte es immer für praktisch, dass der Schüler sieht, wie der Lehrer arbeitet. Es sind daher beim Klassenunterricht vom Lehrer aus dem Stegreif an der Tafel die Beispiele zu entwerfen und dann am Klavier vorzuführen. Dieses Verfahren, welches beispielsweise an der grossherzoglichen Musikschule zu Weimar eingeführt ist, hat den Vorteil, dass der Schüler die Entwicklung des Ganzen beobachten kann und mitdenken lernt. Freilich erfordert sie grosse technische Qualitäten vom Lehrer.

Folgende Methode ist zu verwerfen: Der Lehrer sitzt am Flügel und spielt — recte probiert — aus dem Stegreif, und ein Schüler (im Turnus abwechselnd) muss das Gespielte nach dem Gehör an der Tafel, um eben dem Lehrer eine Kontrolle zu ermöglichen, nachschreiben. So sehr ich für das „Musikdiktat" als selbständigem Gegenstand bin, so sehr ist die Verbindung desselben mit einer anderen theoretischen Disziplin, z. B. dem Kontrapunkte, zu perhorrescieren. Der an der Tafel nachschreibende Schüler ist auch in keiner angenehmen Situation, weil er ja nie weiss, ob es dem Lehrer nicht in der nächsten Viertelsekunde einfallen wird, den Tonsatz zu ändern.

Auch der stumme Unterricht ist sowohl in der Harmonielehre als auch im Kontrapunkte recht verbreitet. Die Aufgaben werden vom Lehrer nur durchgelesen, desgleichen wird von allen Schülern einer Klasse gleichzeitig Verschiedenes gearbeitet, und der Lehrer geht von einem zum andern und „korrigiert". Ausnahmsweise tritt der Lehrer an das Instrument und schlägt einige Akkorde an, aber das ist, wie gesagt, Ausnahme. Diese Methode ist gerade so viel wert, wie das Klavierüben auf stummer Klaviatur: denn wenn es auch gilt, den Schüler anzuhalten, seine Gedanken ohne Instrument zu Papier zu bringen, so ist doch hierfür nicht die Unterrichtsstunde da! Und wieviel lernt man auch an dem, was der Lehrer bei den anderen ausstellt, korrigiert oder für gut befindet, wenn

man mit eigenen Ohren das Gesagte nachprüfen und sich so zunutze machen kann.

Was den Vortrag des Stoffes anlangt, so halte ich es am besten, der Lehrer diktiert (auch wenn ein Lehrbuch vorgeschrieben ist) den Text und erfindet, wie obenerwähnt, gleich die Beispiele in den Text hinein. Dabei ist es am ehesten möglich, sich an ein Lehrbuch zu halten und, was mir noch viel wichtiger erscheint, auch eventuelle Erweiterungen des Lehrplanes, unbeschadet der Beibehaltung des Buches, anzubringen.

Abgesehen von dem allerersten Elementarunterricht und den ersten Versuchen, die grossen Dreiklänge zu verbinden, kann der Lehrer beständig den Lehrstoff neu beleben, 1. durch die obenerwähnten Beispiele (in mannigfacher Art), 2. durch reiche Auslese von Beispielen aus der Gesamtliteratur, wobei neben den Klassikern und Romantikern die allerneuesten Werke immer ganz besonderer Beachtung gewürdigt werden müssten; 3. durch Uebungen im Analysieren. Letztere — besonders die Harmonieanalyse halte ich für sehr erspriesslich — werden am praktischsten in der Weise wie die Universitätsseminare für Kunstgeschichte eingerichtet: ein Werk wird nach der technisch-ästhetischen Richtung, mit gleichzeitiger Würdigung seiner historischen Stellung, besprochen Abwechselnde „Referate" der einzelnen Schüler; gelegentliche schriftliche Elaborate.

Was nun das Unterrichtssystem anlangt, so muss sich die Zentralisationsidee vor allem darin zeigen, dass jedes rein theoretisch-wissenschaftliche Raisonnement, jede polemische Ausführung, unterbleibt. Der Lehrer muss so weit über dem Stoffe stehen, dass er denselben selbst schöpferisch erweitern und beurteilen kann, was notwendig und was überflüssig ist. Ist der Lehrer der Meinung, dass ein Theoretiker in dieser oder jener Sache, abweichend vom Lehrplane, einen richtigen Lehrsatz gefunden, nun so nimmt er ihn ohne weiteres auf. Annähernd Vollkommenes zu leisten, ist nicht Sache eines jeden, aber durch Kompilation verschiedener guter Ideen, die natürlich in Einklang, d. h. in logischen Zusammenhang zu bringen sind, kann ein ziemlich vollkommenes Ganzes entstehen. Aber da ist die Eitelkeit unserer Theoriephilosophen ein grosser Hemmschuh; hat einer dieser sonst gewiss sehr verdienten und durchaus ehrlich strebenden und ebenso denkenden Herren eine oder mehrere neue und zugleich gute Ideen gehabt, dann genügt es ihm meist nicht, diese dem Systeme der Allgemeinheit unterzuordnen, — nein, er muss ein eigenes System schaffen, d. h. womöglich alles Bisherige auf den Kopf stellen; das ist originell, neu und macht Sensation. Leider ist dies oft der Fall!

Wenn man aber Künstler oder gar Erzieher in der Kunst ist, soll man sich von solchen Aeusserlichkeiten fern halten, und sich der Idee, dass man als Lehrer in erster Linie die Pflicht hat, nach Kräften Nutzen zu stiften, unterordnen. Es mögen ja solche neue Systeme rein tonphilosophisch und auch tonphysiologisch richtiger sein, sie mögen auch geistreich und scharfsinnig aufgebaut sein, für den praktischen Musiker sind sie total wertlos und daher überflüssig; das sei für den Lehrer das oberste Kriterium.

Was hat der Lehrer von der „wissenschaftlichen" Begründung eines Systems, wenn es praktisch keine Werte in sich schliesst? Die Idee, ob unser Tonsystem dualistisch oder monistisch ist, ist ja gewiss äusserst geistvoll; würde aber die Tatsache, wenn Herr Georg Capellen mit seinem musikalischen Haekelianismus Recht hätte, nur ein Jota an der musikalischen Denkweise unserer schaffenden Geister ändern? Nein, gewiss nicht. Deshalb ist es also für den Theorieschüler ganz zwecklos, ihn mit diesen, noch dazu für Anfänger nicht leicht zu fassenden Sätzen zu beschweren, zumal sie keine Vereinfachung des Unterrichtssystems zur Folge haben.

Das zweite Hauptpostulat ist folgendes: man einige sich endlich einmal über die theoretischen Begriffe und führe im Unterricht eine und dieselbe Begriffsbezeichnung (Nomenklatur) ein. Und hier sei bei der zu treffenden Auswahl wieder der Grundsatz geltend, dass der einfachere, dabei aber klare und wenn auch nur halbwegs zutreffende Ausdruck einem schwulstigen, alles sagenwollenden, aber auf den ersten Augenblick total unverständlichen Begriffe vorzuziehen sei. (vgl. Capellen.) Man enthalte sich hierbei der überflüssigen Deutschtümelei, wo es sich um bereits eingebürgerte Begriffe handelt: z. B. die Intervallennamen, Dominante, Mediante, oder die direkt allgemein bekannten, wie Fuge, Canon, Partitur. Die ganz „verdeutschten" Lehrbücher sind ein Unding. In der Sprache prägt sich die Eigentümlichkeit eines Volkes am meisten aus: da wir Deutschen aber (besonders leider auch in der Kunst) eine immer wiederkehrende Vorliebe für fremdes Wesen haben, so prägt sich dieses auch in unserer Sprache aus. Traurig ist es, aber es ist einmal so. Und der Lehrer soll vor allem sehr präzis, klar und allgemeinverständlich sein und sich daher der Sprache bedienen, wie sie ist.

Nun wird man einwenden: die obengenannten Fremdworte sind nur dem verständlich, der etwas lateinisch, französisch oder italienisch verstehe. Nun dies kann man heutzutage von jedermann verlangen und Musikanten wollen wir nicht grossziehen, sondern Musiker.

Die einheitliche Begriffsbestimmung (Nomenklatur) sollte aber auch vor allem strittige Begriffe einmal in erschöpfender Weise definieren und diese Definition als offiziellen Kanon behandeln. Ich habe darüber ausführlich in meiner Arbeit „Das Urheberrecht an Werken der Ton-

kunst"*) I. gesprochen und als Beispiel die Begriffe: „Arrangement" und „Fantasie" durchgeführt und erlaube mir hierauf zu verweisen; möchte nur folgendes wiederholen: „. . . wir müssen der Hoffnung Ausdruck geben, dass das Prinzip der Konzentration des Musikunterrichtes auch hier allmählich einer einheitlichen Ausdrucksweise Bresche schlägt. Um in dieser Hinsicht eine Vorarbeit zu leisten, wäre es gut, ein Verzeichnis der fraglichen Ausdrücke mit präziser, knapper Definition auszuarbeiten, und vielleicht einem der nächsten Musikpädagogischen Kongresse zur Beratung vorzulegen. Ein derartiger Kanon müsste nicht die Arbeit eines einzelnen, sondern wie ein Gesetzbuch die der tonangebenden Mehrheit sein, und dann wäre danach zu trachten, diese einmal festgelegten einheitlichen Ausdrücke aber vor allem in die Lexika (z. B. in eine neue Auflage von Riemann's ausgezeichnetem Lexikon) aufzunehmen; der Autor könnte ja immer noch seine eigene Meinung dem gegenüberstellen; auf diese Weise kämen wir aber am ehesten zu einer einheitlichen Nomenklatur der Kunstausdrücke." Ich muss mich selbst noch dahin ergänzen, dass eine solche einem Kongresse zu mehrfacher Lesung vorzulegende Vorarbeit selbstredend nur einem Theorie-Pädagogen, aber keinem Theoretiker, der eine spezielle Richtung vertritt, übertragen werden darf.

Das dritte Haupterfordernis ist die Zurückführung des Lehrstoffes auf die einfachsten Grundformeln. Dieser Forderung wird von einer grossen Anzahl von Lehrbüchern wenigstens zum Teil entsprochen. Es muss aber hier vor allem der Bildung neuer, nicht unumgänglich notwendiger Begriffe entgegengetreten werden. So sind also die Klänge auf ihre Urform zurückzuführen und nur dann als selbständiges Ganzes zu betrachten, wenn sie diese Existenzberechtigung in der Literatur wirklich besitzen. Wie ich es unpraktisch finde, den Hauptfünfklang, der doch der schwächste Vertreter der Dominantfamilie ist, gesondert, womöglich nach den Nebenvierklängen zu bringen, so finde ich es wieder andererseits bedauerlich, dass wir für eine Anzahl dissonierender Klänge, die selbständig existieren und denen auch eine eigene Lösung zukommt, keine strikte Bezeichnung, mit einem kurzen Wortbegriffe haben. Wie wir die Lösungen dieser Akkorde immer auf eine dem Dominantverhältnis analoge Form zurückführen werden, so schalte man sie eben, nach ihrer Wirkungsfähigkeit, auch in die Klasse der stärkeren oder minder wirkungsvollen Dominantvertreter ein.

Man führe aber selbst das anscheinend komplizierteste Tongebilde stets auf eine einfache Grundform zurück. So entpuppen sich z. B. eine ganze Menge frappanter Schlusswendungen feierlichen Charakters als moderne Weiterbildungen des altehrwürdigen Plagal-Schlusses (I IV I). Man klassifiziere einmal in obengedeuteter Weise diese Schlusswendungen*) und stelle sie als Erweiterungen des Kirchenschlusses in den Lehrbüchern zusammen.

In nähere Details will ich mich hier nicht einlassen, da sie den Rahmen meiner Arbeit überschreiten würden.

Ich komme zum Schluss und resumiere nun in Kürze die Punkte, die m. E. beachtet werden müssten, wenn man den theoretischen Unterricht sowohl einheitlich, knapp und klar aufbauen will (Zentralisation).

1. Beibehaltung der gleichen Unterrichtsmethode und desselben Systems bis zur höchsten Ausbildung. Hand in Hand damit geht die

2. Beibehaltung ein und derselben Lehrkraft für alle Stufen. Wesentlich erleichternd und andere Vorteile bietend (s. o.), wird die

3. grundsätzliche Trennung des theoretischen Unterrichts als Hauptfach (für Komponisten, Dirigenten, Fachlehrer) von dem obligatorischen theoretischen Unterricht sein. Letzterer hat als zweckmässigsten Ersatz für die schriftliche Unterrichtsmethode in Kontrapunkt- und Formenlehre die Analytik als conditio sine qua non zu erhalten. Im Lehrsysteme selbst hat man

4. jedes rein wissenschaftliche, nicht praktisch die Technik fördernde Erörtern wegzulassen, eine

5. einheitliche Definition und einheitliche Bezeichnung der Kunstbegriffe (Nomenklatur) einzuhalten; schliesslich

6. alle theoretischen Facta möglichst auf einfache, einheitliche Grundformeln zurückzuführen, alles überflüssige Beiwerk wegzulassen und so jede nicht unumgängliche Mehrbelastung der Schüler fern zu halten, um Ueberanstrengungen tunlichst zu vermeiden.

*) Erschienen in „Cosmopolitain", Berlin W. 1907, No. 8. (Verlag Otto Barnoske.)

*) Z. B. bei Max Reger.

Kritische Rückschau über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Die „Komische Oper" hat den einzigen Treffer unter den neuen Werken gezogen, die in diesem Winter bisher zur Aufführung gekommen sind. Es ist leider durchaus stilgerecht, beim „Tiefland"

Eugen d'Albert's in der Theatersprache zu bleiben. Ich habe einst sehr grosse Hoffnungen auf d'Albert als „Musikdramatiker" gesetzt. Er schien mir zu besitzen, was allen anderen mangelt: das Gefühl, der musikalische Stil habe aus der Dichtung heraus zu erwachsen. Man konnte ja nie verkennen, dass die eigentliche Erfindungskraft d'Albert's nicht sehr stark und vor allem nicht gerade eigenartig sei. Aber er hatte eine gewisse Natürlichkeit, eine hohe Leichtigkeit der Melodiebildung und jene Schwungkraft, ohne die nun einmal eine Oper nicht auskommen kann. Die Oper ist überhaupt in so hohem Masse ein von äusseren Gelegenheiten mitbestimmtes Werk, dass, so weit die Versorgung des Theaters im Auge behalten wird, der kluge Praktiker, der der Bühne dient, mehr Aussichten hat, als ein starker Eigener, der sich die Bühne dienstbar machen will, um sich auszuleben. Ich muss bekennen, dass ich heute in d'Albert eigentlich nur noch diesen Praktiker sehe, dessen Ehrgeiz darauf geht, den Bühnenspielplan zu bereichern. Diese Bereicherung täte uns ja sehr not; und wer sie uns mit Werken, die nach Gehalt und Form die Bezeichnung „künstlerisch" verdienen, bringt, sei uns darum hochwillkommen. Gerade für solche Musiker ist nun die Wahl des Textbuchs ausschlaggebend. d'Albert hat diese ihm gemässen Textdichter noch nicht gefunden. Vielleicht, dass ihn die Niederlage, die er jüngst mit der in Hamburg aufgeführten komischen Oper „Tragaldabas" erlitten hat, zur Einsicht bringt, dass Rudolf Lothar dieser Textdichter nicht ist, trotzdem er auch der Verfasser des Buches zu „Tiefland" ist. In „Tragaldabas" wird gegenüber dem Original die Vergröberung, in der sich Lothar überall gefällt, so offenkundig, dass der Komponist sich doch auch den Tieflandtext näher daraufhin ansehen dürfte, ob denn hier wirklich Grundlage für Musik geboten sei. Ihm wird dann zur Erkenntnis kommen müssen, dass hier ein psychologisch interessantes Geschehnis, in das einige fesselnde Charaktere verwickelt sind, doch durchaus nach den Rezepten einer denkbar abgebrauchten Theatermache bearbeitet ist. Freilich ist dieses Geschehen mehr novellistischer Art.

Don Pedro ist ein Hirte hoch in der Einsamkeit der Pyrenäen. In seinem reinen einfältigen Sinn ist die Sehnsucht nach der Frau erwacht, die für ihn das höhere Wesen darstellt. Seine „tumbheit" wird verbrecherisch missbraucht. Des Hirten Herr, Sebastiano, steckt in so traurigen wirtschaftlichen Verhältnissen, dass er reich heiraten muss. Deshalb will er seine bisherige Geliebte, Martha, verheiraten. Pedro scheint ihm in seiner Einfalt dazu der Rechte, und der Bursche strömt auch über vor Glück, dass er mit diesem schönen Weibe in die Mühle einziehen kann. So ist er ins Tiefland hinuntergekommen. Martha verachtet den Burschen, den sie gekauft wähnt. Bald wird ihm auch seine Schmach durch den Spott der Dörfler offenkundig. — Es ist nun eine eigenartige, aber durchaus nicht unwahrscheinliche Gefühlsentwicklung, wie Martha, als sie entdeckt, dass dieser Mann mit ihr getäuscht worden ist und seinen treuen, braven und bei aller Einfalt heldenhaften Sinn erkennt, in immer stärkerer Liebe zu Pedro entbrennt, während in diesem der Stolz und das Trotzbewusstsein des Mannes erwacht. So stellt er sich denn auch Sebastiano trotzig entgegen, als dieser in seine Hütte dringt und auf Martha seine alte dämonische Macht auszuüben beginnt. Schliesslich kommt es zum Kampf zwischen den beiden Gegnern. Pedro erwürgt Sebastiano, wie er einst einen Wolf erwürgte, der in die Herde eingebrochen war. Mit seinem Weibe flieht er hinauf ins Hochland der Berge.

Statt diese psychologisch reiche Handlung sich ruhig entwickeln zu lassen, hat der Verfasser des Textes nach Bereicherung der Handlung im gewöhnlichsten Theatersinne gestrebt. Um es zu erreichen, hat er eine Reihe von Nebenfiguren eingeschoben, die, an sich ohne alles Interesse, nur dazu da sind, möglichst viel Episoden zu schaffen und eigentlich immer wieder von der Aufmerksamkeit auf die wichtigen seelischen Vorgänge ablenken. Dabei glaube ich, dass der Musiker d'Albert auch als Schilderer solcher seelischen Zustände sehr Schönes geben würde, während die Art seiner Steigerung in den hohen dramatischen Augenblicken durch eine etwas äusserliche Verschiebung und Beschleunigung des Rhythmus bewirkt wird. Aber da d'Albert auch jetzt eigentlich das feinste in Naturstimmungsbildern gibt (das Erwachen der grossen einsamen Natur zu Beginn des Vorspiels, die Abendstimmung am Ende des zweiten Aktes), so müsste er auch wohl imstande sein, diese stilleren und doch gerade hier ausserordentlich wichtigen Seelenzustände überzeugend zu verkünden. Das wäre dann wenigstens eine ausgesprochen musikalische Aufgabe, während alles andere in diesem Textbuch im Grunde so naturalistisch ist, dass es nach der Aussprache in Tönen zum wenigsten nicht verlangt.

Immerhin, die Handlung spannt, ist packend; die Musik arbeitet mit so elementaren Mitteln, dass sie unmittelbar anspricht, und so ist der Publikumserfolg des Werkes bei einer ausreichenden Aufführung sicher. Die Aufführung in der Komischen Oper aber war eine sehr gute Leistung, vor allem dank der in Spiel und Gesang ergreifenden Verkörperung der „Martha" durch Maria Labia. Neben allen anderen ist es erstaunlich, wie diese Italienerin nach kurzer Zeit so die deutsche Sprache meistert. Neben ihr zeichneten sich durch sympathische Frische Herr Merkel als „Pedro" und Desider Zador in einer wuchtigen, von aller Theaterbösewichterei freien Darstellung des „Sebastiano" aus.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Dem Thorner von Frau v. Treskow und dem Königl. Musikdirektor Char geleiteten Konservatorium soll, nachdem sich die Existenzberechtigung und Leistungsfähigkeit des Institutes erwiesen, fortan vom Staat eine pekuniäre Beihilfe gewährt werden.

Die bisher unter Leitung von Fräulein Helene von Studnitz und Fräulein Hedwig Jung stehende, bekannte „Tettelbach'sche Musikschule" in Schweidnitz wird von jetzt ab durch Fräulein Hedwig Jung allein in der bisherigen bewährten Weise weiter geführt, da sich erstere nach Oels zur wohlverdienten Ruhe zurückgezogen hat.

Dr. Felix von Kraus wurde als Professor an die Münchener Königl. Akademie der Tonkunst berufen. Er wird Stimmbildung und Vortragskunst lehren.

Das Wiener Konservatorium, das bisher unter Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde stand, soll verstaatlicht werden. Wie gemeldet wird, ist die Tatsache bereits feststehend, da das Finanzministerium sie grundsätzlich angenommen hat.

Vermischte Nachrichten.

Professor Adolf Cebrian, Gesanglehrer am hiesigen Königstädtischen Gymnasium, Komponist und Musikschriftsteller, feierte am 12. Januar seinen 70. Geburtstag in vollster geistiger und körperlicher Rüstigkeit.

Professor Siegfried Ochs, Dirigent des Philharmonischen Chores in Berlin, wurde der Rote Adlerorden 4. Klasse verliehen.

Gelegentlich der Einweihung des neuen Hoftheaters zu Weimar erhielt der um das Zustandekommen des Baues, wie überhaupt um das künstlerische Leben am Weimarer Hofe hochverdiente Generalintendant von Vignau den Titel Exzellenz.

Professor Albert Wolfermann, Königl. Sächs. Kammermusiker und Hochschullehrer am Königl. Konservatorium in Dresden, ist am 11. Januar, morgens $^1/_2$9 Uhr, als er im Konservatorium seinen gewohnten Unterricht erteilen wollte, plötzlich einem Schlagfluss erlegen. Prof. Wolfermann, am 27. April 1844 zu Altenburg geboren, studierte in Dresden und fand dort nach Beendigung seiner Studien Aufnahme als Violinist in der Königl. Kapelle, der er bis zu seinem Tode, 43 Jahre lang, ununterbrochen angehört hat. Am 1. Juli 1873 trat er in den Lehrkörper des Königl. Konservatoriums ein. Seine mannigfachen Verdienste wurden durch die Verleihung des Ritterkreuzes 2. Klasse vom Albrechtsorden und durch den Professorentitel anerkannt.

Nach einem Bericht der „Frankfurter Zeitung" ist in Tübingen unter dem Namen „Collegium musicum" — Leiter: Professor Dr. Fritz Volbach — eine Vereinigung ins Leben getreten, die auf musikalischem Gebiet eine neue Idee durchführen will. Das Collegium musicum stellt sich zu dem landläufigen Begriffe des „Konzerts" in direktem Gegensatz. An Stelle des Programms mit zusammenhanglosen Nummern tritt eine Reihe von „Studien", die unter einer einheitlichen Idee zusammengefasst sind. Der Zweck ist, die Stimmung eines bestimmten Zeitabschnittes dem Hörer empfinden zu lassen. Aber nicht nur die Musik allein, das Wort, das Bild, wo es angeht, die Gebärden, Bewegungen, sollen mitwirken, dieses Ziel vollkommen zu erreichen. Mit der ersten Darstellung, „Die Musik am Hofe Friedrichs des Grossen" tritt das Kollegium demnächst an die Oeffentlichkeit. Da der Abend ein Unterhaltungsabend von intimem Charakter ist, an dem die Kunst im Vordergrunde steht, wird nur ein kleines Orchester mitwirken. Nach Beendigung des Programms folgt ein zwangloses Zusammenbleiben, um den Eindruck des Gehörten nicht sofort im Aussengetriebe zu verlieren. Die Mitglieder des Collegium musicum sind Studierende der dortigen Universität und Damen aus der Stadt.

Pfingsten 1908 soll in Tilsit das 5. litauische Musikfest stattfinden. Geplant sind unter Mitwirkung der Oratorienvereine von Gumbinnen, Insterburg, Memel und Tilsit, mehrerer Männer- und Frauenchöre grosse Chorwerke mit auswärtigen Solisten und Orchester.

E. T. A. Hoffmann's Oper „Undine", für deren endliche Aufführung Hans Pfitzner in München kürzlich so nachdrücklich eintrat, wird nunmehr, gutem Vernehmen nach, zuerst an der Wiener Hofoper unter Weingartner's Direktion und zwar im nächsten Herbst ihre Auferstehung erleben.

In Wien ist, wie von dort gemeldet wird, ein Album mit siebzehn Liedern Schubert's in seiner eigenen Niederschrift aufgefunden worden. Schubert verehrte dieses Album seiner Freundin, der Sängerin Therese Grob, von der er das Solo seiner F-dur-Messe hörte. In ihrer Familie wurde es pietätvoll aufbewahrt, bis es in andere Hände überging. Von den Liedern scheint ein einziges, „Heute will ich fröhlich sein", unbekannt; alle übrigen sind bereits im Druck erschienen, wenn auch vielleicht mit teilweise anderem textlichen Wortlaut.

Aus Moskau wird uns geschrieben: Eine

Neueinführung sind hier die historischen „Symphonie-Konzerte" der Kaiserl. russ. Musikgesellschaft, mit dem Ziele, den weiteren, weniger bemittelten Kreisen und der Schuljugend bei mässigsten Preisen gute Musik zu bieten und zur Tonkunst zu erziehen. Als Orchester-Dirigenten wirken S. Wassilenko und J. Sachnowsky, als Solisten sind die besten Kräfte unserer Stadt gewonnen, unter anderen auch Sergei Taneieso. Die Programme der sieben Abonnements-Konzerte sind in historischer Reihenfolge entworfen, sie beginnen mit Bach, Händel und zeigen dann die Entwicklung der Symphonie bis auf Liszt, Berlioz, Tschaikowsky, Kalinnikoff, Moussorgsky, Borodin. Die Konzerte, die im grossen Saale des Konservatoriums stattfinden, werden mit einem inhaltreichen Vortrag von Jul. Engel zweckentsprechend eingeleitet; vier fanden bereits statt und erfreuten sich des besten Erfolges.

Ein anderes Privat-Unternehmen richtet sich gleichfalls auf die musikalische Heranbildung der Jugend. Die Künstlervereinigung des Hrn. Slonoff veranstaltet Sonntags Musik-Aufführungen zu sehr mässigen Preisen in den Schulen der Stadt. Die Programme sind ernst gehalten und werden von gediegenen Künstlern: Konzertsängerin Cath. Wyscheslawzewa, Pianist Winogradoff, Geiger Paulsen, Cellist Orlitzky ausgeführt. Kammermusikwerke wechseln mit Solo-Vorträgen. Die kleinen Zuhörer bringen den Aufführungen das lebhafteste Interesse entgegen; es herrscht lautlose Stille im Saale.

Beide Unternehmen sind erfreuliche Zeichen der Musikpflege unserer Stadt und als Faktor der künstlerischen Kultur zu kennzeichnen.

E. von Tideböhl.

Bücher und Musikalien.

I. Albeniz: Iberia. 12 nouvelles impressions pour piano.

Edition mutuelle, Paris.

Diese Stücke gehören zum Interessantesten, was neuerdings für Klavier geschrieben worden ist. Der Komponist, der schon eine schier unabsehbare Reihe Klavierstücke nationalen (spanischen) Kolorits geschaffen hat, lebt in Paris und steht jetzt offenbar unter dem Einfluss Debussy's, der, wie es scheint, in Paris immer mehr alles beherrscht. Wenn er aber auch einige mehr äusserliche Formen, Harmonien und Wendungen von Debussy übernimmt — namentlich die Skalen in Ganztönen und die wie Farbenkleckse stimmungsvoll wirkenden Sekunden (sogar drei dicht neben einander liegende Töne) —, so hat seine Musik mehr Charakter, Farbe und Persönlichkeit, als Debussy's. Freilich ist auch diese Persönlichkeit, wie diejenige Debussy's, eng begrenzt. Die 9 bisher erschienenen Stücke sind in Faktur und Stimmung einander sehr ähnlich. Auch kann man eine gewisse Inkonsequenz zwischen dem nationalen, volkstümlichen Gehalt und dem anspruchsvollen harmonischen Gewand finden. Aber unleugbar ist ein grosser Reiz und viel Poesie darin. Die Hauptnote ist ein gewisses narkotisches Schwelgen in wiegenden Rhythmen und träumerischen Stimmungen. Betäubender Blumenduft, Sonnenuntergänge voll glühender Farben, Dämmerung, wolllüstige Luftwellen. Dazwischen blitzt wohl auch ein lebhafterer Tanzrhythmus auf, oder es erhebt sich ein Sturm. Dann sinkt er wieder in weiche Verschwommenheit und aus weiter Ferne ertönt langgezogener, seltsamer Gesang. Es ist Andalusien mit seiner orientalischen Pracht und seiner orientalischen Nonchalance.

Zu beklagen ist die unnötige Kompliziertheit des Klaviersatzes. Man muss einige Stellen geradezu erst für Klavier übertragen. Der Autor gefällt sich so sehr in einer Verteilung einzelner Noten zwischen die Akkorde einer Hand durch die andere Hand, dass man gezwungen ist, in jedem Takt von rechts nach links und links nach rechts zu springen und über die rechte Hand zu greifen, wozu noch springende Bässe kommen und dabei schwierige Harmonien: ein wahrer Hexensabbath! Ein geschickter Spieler kann aber den ganzen Akrobatismus in bequeme Einfachheit auflösen ohne Beeinträchtigung der Wirkung und ohne jede Aenderung im Text, nur durch eine andere Verteilung der Noten.

Am interessantesten ist das 2. Heft, aber auch das 1. enthält reizende Sachen.

José Vianna da Motta.

Siegfried Karg-Elert, op. 25. Passacaglia (Es-moll). op. 26. Humoreske und A la Burla. op. 27. Aquarellen. op. 31. Scènes pittoresques. op. 33. Monologe. op. 34. Improvisation. op. 36. Erste Sonate (H-moll). op. 37. Partita. op. 39. Phantasie und Fuge (D-dur).

Carl Simon, Berlin.

Die Werke Siegfried Karg-Elert's zeigen in eigentümlicher und auffallender Weise eine doppelte Physiognomie. Der Tonsetzer ist und bleibt nicht immer er selbst. Sobald er, wie z. B. in den Monologen des op. 33 und in der Passacaglia des op. 25 an zu „regern" beginnt, ist es vorbei mit seiner Persönlichkeit, soweit solche sich überhaupt nach Massgabe seines Talents musikalisch bestimmen und feststellen lässt. Es ist nun einmal der Fluch sklavischer Nachahmung, was dort, bei Max Reger, Wesensart und Stileigentümlichkeit ist, wird hier Manier und Verzerrung. Auch in der ersten Sonate (op. 36) macht sich

dies stellenweise recht unliebsam geltend. Ich halte es für einen Fundamentalfehler in den Karg-Elert'schen Sachen, dass fast überall das Bestreben hervorgekehrt wird, um jeden Preis originell sein zu wollen. An sich sehr hübsche Stücke, z. B. die Aquarellen (op. 27) leiden darunter; einen Passus wie die hier auf S. 5 befindliche Oktaven- und Quintenstelle kann man — auch wenn ein „misterioso" damit bezweckt werden soll — ganz unmöglich ernst nehmen. Sehr sympathisch hingegen berührt Karg-Elert stets, wenn er sich in Ausdruck und Harmoniefolge klar und einfach gibt; z. B. in den sehr hübschen Stücken des op. 26 (Pittoreske Szenen mit dem Untertitel „Von fremden Menschen und Ländern"), wo volkstümlich melodische Momente dominieren und auch relativ grössere Beschränkung im harmonischen und modulatorischen Teile zur Bedingnng machen. Die H-moll-Sonate (op. 36) ist eben eine erste, es ist aber wohl kaum zu zweifeln, dass der Komponist in späteren noch mehr geistiges Eigentum niederlegen werde. In der achtsätzigen Partita ist dies bereits der Fall; ein sehr schönes, edel gehaltenes Werk von mannigfach anregenden Ideen und Empfindungen, von feinen Umrissen der Faktur nnd immer geistvoller thematischer Durcharbeitung. Dies trifft auch der D-dur-Phantasie nnd Fuge (op. 39) gegenüber zu, nur dass sie vielleicht ein klein wenig zu „bachisch" anmutet. Aber wer möchte jemandem daraus einen Vorwurf machen? Unser täglich Brod sei Sebastian Bach, sagt Robert Schnmann.

Oskar Wermann, op. 148. Zwölf Charakterstücke.

Carl Simon, Berlin.

Die zwölf Stücke des jüngst verstorbenen Dresdener Kreuzschulkantors Oskar Wermann sind einfache kleine Stücke leichterer Spielart und erfreulichen melodischen Gehalts, die sehr zu empfehlen und eventuell zur Einführung, bezw. Verwendung für die unteren und mittleren Unterrichtsstufen des Harmoniumspiels sehr praktisch sind.

Eugen Segnitz.

Hans Heckel, op. 21. Drei kleine Stücke.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Die kleinen Stücke: „Abendstimmung", „Kobold", „Am Bache" bieten anmutige Bildchen in feiner musikalischer Fassung. Das erste ernst mit klangvollen choralartigen Akkorden, in der Mitte durch ein kurzes kanonisches Sätzchen nnterbrochen, das zweite mit einem neckischen Motiv in Haupt- und Schlusssatz. Hier schiebt sich gleichfalls ein Zwischensatz ein, der durch seinen melodischen Klangreiz und rhythmischen Wechsel von bester Wirkung ist. Auch No. 3 „Am Bache" ist ein feines, sinniges Sätzchen, schlicht und wohlklingend. Die Stückchen sind technisch leicht, als Vortragsstudien für mittlere Schüler sehr zu empfehlen.

Géza Horváth, op. 58. 10 Albumblätter für die Jugend.

Johann André, Offenbach a. M.

Géza Horváth ist uns schon wiederholt in vorteilhafter Weise als Jugendkomponist begegnet, er schreibt leicht und flott, seine Weisen „klingen", sie sind kindlich froh, frisch, sorglos und melodiös sehr ansprechend. Dazu fügt sich ein fliessender Klaviersatz, der dem Können der jugendlichen Spieler angepasst ist. Alle diese gerühmten Eigenschaften treten auch in dem vorliegenden Werke zu Tage, wenn auch die 10 Stückchen in ihrem musikalischen Wert nicht durchweg gleich sind. Herausheben wollen wir aus der Reihe: No. 2 „Eine lustige Wanderung", No. 4 „Eine Schlacht der Zinnsoldaten", No. 5 „In der Dorfschmiede", No. 7 „Eine Schäferidylle", No. 9 „In der Schaukel" und No. 10 „Die Heimkehr vom Spielplatz". Von diesen Stückchen werden die jugendlichen Spieler nicht nur Freude und Genuss, sondern auch Gewinn für ihre Fortbildung haben.

Wilhelm Kienzl, op. 67. „2 Tänze" aus dem Cyklus „Fasching". Für Klavier zu 4 Händen.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Das Original des „Fasching" ist für Männerchor, Soli und Orchester komponiert, aber die ursprüngliche Frische ist den beiden Sätzen auch in der Uebertragung geblieben, die 4händige Literatur hat durch sie eine prächtige Bereicherung erfahren. Reiches musikalisches Leben pulsiert sowohl in dem mehr sinnig gehaltenen „Walzer", als auch in dem von kecker Lust übersprudelnden „Kehraus-Galopp"; wir können sie allen Freunden des vierhändigen Spiels warm empfehlen; flott gespielt werden sie ihnen sicher eine heitere Stunde bereiten.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Heft-Ausgaben für die obere Elementarstufe.

B. Wolff, op. 124. „Kleine Welt". Pr. M. 1,50

Henry Litolff, Braunschweig.

G. Tyson-Wolff, op. 25. „Für kleine Leute". Pr. M. 3,—

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

A. Krug, op. 108. „Fibel für junge „Musikanten". Pr. M. 1,50

Steingräber Verlag, Leipzig.

H. Germer, op. 40. „Jugend-Freuden". Heft I. Pr. M. 1,50

Hug & Co., Leipzig.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

Der IV. Musikpädagogische Kongress, der in der Osterwoche in Berlin stattfindet, erhält in den Hauptzügen eine ähnliche Gestaltung wie die früheren und wird sich in 4 Abteilungen: „Allgemeine musikpädagogische und musikwissenschaftliche Fragen", „Kunstgesang", „Schulgesang", „Demonstrationen" gliedern. Eine wesentliche Aenderung tritt nur dadurch ein, dass der Schwerpunkt nicht auf die Vorträge gelegt, die eine Einschränkung gegenüber den früheren erfahren, sondern das Hauptgewicht auf den Kommissionssitzungen beruhen wird, in denen eine grosse Reihe von Spezialfragen vor dem betreffenden Interessentenkreise zur Erörterung gelangen. Zu dem Zweck sind verschiedene Kommissionen von Künstlern und Pädagogen berufen, die die Vorarbeiten leiten, um für die Beratungen des Kongresses eine Grundlage zu schaffen. Die rege Beteiligung unserer hervorragendsten Persönlichkeiten an diesen Kommissionen ist ein hocherfreuliches Zeichen von dem stetig wachsenden Interesse an den Bestrebungen des Verbandes. Einzelne der ins Auge gefassten Vorträge sind öffentlich gedacht. Die innere Organisation des Verbandes ist jetzt so weit vorgeschritten, dass es an der Zeit erscheint, das grosse Publikum mit seinen Ideen und Zielen vertraut zu machen, damit die junge Generation bei ihrer musikalischen Ausbildung mehr wie bisher den Lehrberuf ins Auge fasst und diesen nicht erst — mit mangelnder Vorbildung — nach dem Fehlschlag der Virtuosenlaufbahn ergreift.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 4. **Berlin, 15. Februar 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Franz Liszt's „Harmonies poëtiques et religieuses" und Anderes.

Von

Eugen Segnitz.

(Fortsetzung.)

Zu den beiden Stücken „Jnvocation" und „Bénédiction de Dieu dans la Solitude" bildet der „Cantique d'amour" (No. 10 der Sammlung) Ergänzung und Abschluss zugleich, ein hohes Lied der Liebe, jener Seelenliebe, die, fern von aller dogmatischen Beimischung, sich hoch emporhebt über alles Irdische, eine musikalische Meditation, die aus menschlicher Sehnsucht hinweg zur Unendlichkeit führt. Die wohllautende, durch keine Absonderlichkeiten getrübte Sprache des Stücks lässt recht Liszt's unbedingtes Gefühl für lautere Kunstschönheit empfinden. Wie die Melodie selbst gross und bedeutend, ja wahrhaft überzeugend wirkt, so ist auch die gesamte instrumentale Einkleidung glänzend und erhaben, glühende, satte Tonfarben auf goldenem Grunde, vergleichbar etwa den malerischen Schilderungen der Himmelfahrt Maria's eines Palma oder Veronese, wo alles Dunkele und Unbestimmte zurücktritt und das Auge sich in herrlich lichtvoller Unvergänglichkeit badet. Man darf dieses Liszt'sche Stück zu den schönsten der neueren Klavierliteratur überhaupt rechnen.

Die „Harmonies" sind durchaus subjektiver Art, Stimmungsreflexe aus Liszt's innerem und äusserem Leben. Ein guter Patriot, hatte Liszt immer die Schicksale seines ungarischen Vaterlandes im Auge behalten. So galten die (als siebente Nummer des in Rede stehenden Werks) erschienenen

„Funerailles" dem Gedächtnisse dreier, ihm befreundeten Landsleute, dem Fürsten Lichnowsky und den beiden Grafen Batthianyi und Teleki, die als Opfer der revolutionären Kämpfe der 1840er Jahre fielen. Es ist ein Stück voll Pathos und Grösse, eine Trauermusik, die anfangs Glockengeläut und eigenartige rhythmische Klänge der ungarischen Heimat erklingen lässt und im weiteren Verlaufe neben ausgesprochen ungarischen Rhythmen in dem melodisch wundervollen As-dur-Mittelsatze auch spezifisch Menschliches zu ergreifendem Ausdruck bringt, so dass ihm wohl in der neueren Literatur das Trio des Chopin'schen Trauermarsches (aus der B-moll-Sonate) an die Seite gestellt werden kann. An dieses, von der Poesie des

Schmerzes verklärte Stück schliessen sich noch die folgenden an, die völlig auf dem Boden religiösen Empfindens stehen. In der

„Andante lagrimoso" überschriebenen Komposition klingen jener As-dur-Melodie verwandte Töne wieder. Nur noch um vieles wehmütiger, weicher und weltabgeschiedener, eine stille Abendfeier, bevor die Nacht mit den tröstenden Sternbildern über den andächtig Schauenden hereinbricht. Wieder anderer Art und diesem Andante doch nahestehend ist das Miserere, gleichsam eine Fortsetzung und Ergänzung der „Pensée des Morts" mit ihrem klagenden Rufe „de profundis". Das Miserere, ein Beicht- und Sündenbekenntnis in musikalischer Fassung, ist, wie der Untertitel „d'après Palestrina" schon besagt, eine in einfachen, aber weit ausladenden gebrochenen Akkordfolgen Paraphrase eines vierstimmig gehaltenen elftaktigen Satzes. Der Sinn des Gebetes „Miserere mei, Dominus, secundum magnam misericordiam tuam" etc. erfuhr durch Liszt eine harmonisch strenge, überaus würdevolle harmonische Einkleidung, die aber doch zugleich die menschliche Zerknirschung und Demütigung wiedergibt. Fern von aller Zutat an kontrapunktischen Künsteleien wirkt das Stück allein durch die Wucht und Schwere des einen Gedanken, der unter Erklingen der harfenartig auf- und abschwellenden Akkorde in stets gleich verbleibender Harmonisierung immer bedeutender zu werden scheint.

Zum Beschlusse unserer Betrachtung der „Harmonies" sei noch auf drei darin enthaltene Uebertragungen hingewiesen. Zunächst das Ave Maria (No. 2), dessen schöne und zarte Empfindungen aushauchende Melodie durch das so dunkel gefärbte Melisma am Schlusse (zu den Worten „Amen. Nunc et in hora mortis nostrae") so seltsam und doch so berechtigt zugleich unterbrochen wird. Diese Komposition wie auch das Pater noster (No. 5) ist im Original für vier gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung geschrieben. Es bezeugt so recht Liszt's „weltvergessende Teilnahme" beim Gottesdienste, die den Tondichter dann völlig beherrschende religiöse Inbrunst, die allen seinen Werken kirchlicher Tendenz den Stempel aufdrückt. Hierher gehört auch die „Hymne de l'enfant à son reveil" (No. 6), die anfänglich auf Worte Lamartine's für Frauenchor mit Harmonium (oder Pianoforte) und Harfe (ad lib.) komponiert war und in der Ausgabe für Pianoorte eine wesentliche Veränderung erfuhr. Kindliche Einfalt verbinden sich darin mit frommem Sinn. Liszt soll, wie Lina Ramann in ihrer Liszt-Biographie mitzuteilen weiss, sie komponiert haben, als er seine Kinder einmal in traulichem Beieinander fand, und er selbst als grosser Kinderfreund verstand am ehesten in ihren Seelen zu lesen.

Noch einer zweiten Gruppe von Lisztschen Klavierwerken wollen wir näher treten, deren Konzeption ganz unmittelbar mit religiösen Anschauungen und Ideen zusammenhängt. Hinlänglich ist bekannt, in wie hohem Grade Liszt sich mit Gedanken an den Tod trug, wie häufig ihn das Nachsinnen über die unenthüllbaren Geheimnisse der christlichen Eschatologie beschäftigte. In seinen Briefen kehrt immer wieder der Gedanke an das Abscheiden von der Welt wieder. Und schon 1839 skizzierte der jugendliche Meister während eines Aufenthalts in Pisa, der „città di morte", eine seiner eigenartigsten Kompositionen, den „Todtentanz", (Danse macabre, für Klavier und Orchester, Leipzig, Verlag von C. F. W. Siegel [Robert Linnemann]). Wie sich bei Wagner alles vereinigte zu dem Kunstwerke der Zukunft auf dramatischem Gebiete, so bei Liszt auf symphonischem. Der erschütternde poetische Hymnus „Dies irae, dies illa" des Franziskaners Thomas von Celano, die bildnerische, in Künstlern wie Holbein, Orcagna u. a. beschlossene Kraft, die sich in den phantastischen, von Schönheit und Hässlichkeit zu gleichen Teilen erfüllten Darstellungen ausströmte und im Musiker ganz bestimmte Empfindungen auslösten, endlich Meister Liszt's individualisierende und malerisch-musikalische Kunst selbst (die später durch Dante, Goethe, Viktor Hugo, Kaulbach u. a. Anregung und Weiterbildung in reichem Masse erfahren sollte) — diese drei Faktoren taten sich im „Todtentanz" zusammen. Es ist immer gesagt worden, Liszt habe in dieser Tondichtung unter unmittelbarem Anschluss an Vorbilder wie die genannten alle die verschiedenen poetischen Niederschläge auffangen und zu einem neuen, selbständigen Gebilde seiner eigenen Kunst auf's neue umformen wollen. Vielleicht ist dieser Anschauung nur teilweise beizupflichten. Liszt sagte selbst, er sei halb Zigeuner, halb Franziskaner, und ich glaube, der letztere ist an der künstlerischen Konzeption des „Todtentanzes" völlig unbeteiligt. Abgesehen von der wunderbar stimmungsvollen vierten Variation mit ihrem köstlich lyrischen H-dur-Satze, erscheint mir

Liszt's Tonschöpfung vielmehr als eine musikalische Satire in ausgebildetster künstlerischer Fassung. Bei aller Herzensgüte verfügte Liszt doch auch über eine gute Dosis Ironie, und in Ironie sind ausser der einen Variation alle anderen tief eingetaucht, als ob das Grinsen des hohlen Todtenschädels noch überboten, die Wahrheit des Satzes, wider den Tod sei kein Kraut gewachsen, mit aller Kraft widerlegt werden sollte. Kaum ist das gewaltige, wahrhaft Danteske Dies irae-Thema im Orchester verklungen, so nimmt es das Klavier ganz kurz wieder auf, um es dann sofort in der ersten Veränderung wie unter verächtlichem Achselzucken weiter zu betrachten. Auch in der folgenden Variation begegnen die Glissandi dem ernsten Motiv unausgesetzt mit Kichern und die dritte mit dem permanenten  -Rhythmus, enthält ebenfalls ein stark parodierendes Element. Die vierte, oben schon charakterisierte Variation bildet einen Ruhepunkt, eine Vision aus der Astralwelt. Aber die Ruhe dauert nicht lange; sofort drängt es den Schaffenden zu weiteren Neubildungen. Ein anderer, womöglich noch gesteigerter ironischer Ton klingt aus dem Martellato der fünften Veränderung heraus, einem Fugato von ziemlich bedeutender Ausdehnung. Und den Schluss des Stücks, eines der geistreichsten, die Liszt je geschrieben, kennzeichnen wiederum die übermütigen, alles umrankenden Glissando-Läufe des Klaviers in sieghaftem Ansturm gegen das, das Dies irae-Thema schliesslich völlig verzerrende, ja zerpflückende Orchester. Die Todtentanz-Musik stammt von einem Uebermenschen, für den das viel betonte Furchtbar-Erhabene des Todes in all seinen höheren und niederen Erscheinungen nicht vorhanden ist, da ihn die Kraft und Unmittelbarkeit persönlicher Gottesanschauungen über alles hinweghebt. Liszt's „Todtentanz" ist innig verwandt mit dem Mephisto-Satz der erst viel später erschienenen „Faust"-Symphonie und den beiden Episoden aus Lenau's „Faust". Malerisch-materielle Schauung bestimmt hier wie dort die geistigen und künstlerischen Verbindungslinien.

(Schluss folgt.)

Zur Frage der „Gewichtstechnik".

Von

W. P. E. de Hart, Amsterdam.

Es interessierte mich ausserordentlich, den tief durchdachten Aufsatz: „Ueber rhythmisches Empfinden" von Eugen Tetzel zu lesen. (Klavier-Lehrer No. 14 u. 15, 1907.) Persönlich dem Grundsatze zugetan, dass alle Rhythmen vom Grundbegriff der aufeinanderfolgenden Zeiträume (metrische Einheiten) aus zum Bewusstsein gebracht werden sollen (psycho-physiologisch), fühlte ich zurzeit den Antrieb, dieser Ueberzeugung Ausdruck zu geben.*)

Jetzt gibt der Aufsatz „Fingertechnik" oder „Gewichtstechnik" von Eugen Tetzel (Klavier-Lehrer No. 22 und 23, 1907) mir Veranlassung, auf diese Angelegenheit zurückzukommen.

Mit dem Standpunkt des Herrn Tetzel stimme ich überein, dass die Gewichtstechnik mit der Fingertechnik nicht in Widerspruch steht und beide den Begriff „Technik" ergänzen. Dass zurzeit des Klavichords und Klavizimbels die Finger die angewiesenen Postulanten waren, und man bei der Einführung der Hammermechanik allmählich die notwendige Benutzung des Armgewichtes und der Armkraft einzusehen anfing, spricht für die Verwandtschaft zwischen Fingertechnik und Gewichtstechnik. — Sogar der leichteste Fingeranschlag ist ohne die Wirkung der Masse und ihre Beeinflussung durch die Schwere undenkbar.

Eigentlich können wir in historischem Sinne nur von Fingertechnik reden. —

Die grosse Bedeutung der Unterarmrollung (Pro- und Supination), welche in der modernen Gewichtstechnik zweckmässig verwendet wird, zu welcher der in der Fingertechnik aufgewachsene Spieler sich von selbst gezwungen sieht, füllt die Begriffe: Fingertechnik und Gewichtstechnik noch mit dem Begriffe „Unterarmrollung" aus.

Die Notwendigkeit der Oberarmrollung wird uns klar, sobald wir den Bewegungen nachforschen, welche der Arm von und nach der medianen Fläche macht. Man denke hierbei an den „Seitenschlag" von Dr. Hugo Riemann!

Wir haben hier also: Fingertechnik, Gewichtstechnik und Unter- und Oberarmrollung, welche das technische Gebiet ausfüllen und den Komplex-Begriff von „Technik" bilden. Jedermann, der auf dem Standpunkt der Schultradition steht, wird mit der oben erwähnten Auseinandersetzung, auch inbezug auf die Oberarmrollung, übereinstimmen. Herr Tetzel beurteilt von diesem Standpunkt die moderne Gewichtstechnik.

*) De Musiek. 1. Mai 1906. Redaction S. Brons, Den Haag.

Da die noch meist gangbaren schulmässigen Begriffe über die Klaviertechnik mit den Fortschritten der Wissenschaft nicht gleichen Schritt gehalten haben, so ergibt sich die Notwendigkeit, bei Beurteilung der Probleme einer natürlichen Spielart, sich vorher mit ihren Aussprüchen vertraut zu machen. Wir bedürfen der einheitlichen Bande, welche zwischen der physiologischen Einrichtung unseres Spielorganismus und der Klavierspielkunst bestehen. In der natürlichen Spielart ist sie als Basis für die genauen Funktionen der Spielorgane angenommen und zum Kern der Gewichtstechnik geworden. Dass Herr Tetzel es als unmöglich betrachtet, die Fingerfolgen 1 4 2 5 3 oder 1 2 3 4 5 mit Gewichtsrollung ohne Hilfe der Bewegungen der einzelnen Finger perlend und mit Wiederholungen in einem schnellen Tempo auszuführen, kommt daher, dass er den schulmässigen Begriff von „Technik" nicht von der „Gesetzmässigkeit" der Gewichtstechnik unterscheidet. — Es wurde der tiefgehende Unterschied zwischen der isolierten aktiven Tätigkeit der Finger übersehen, wie sie nur bei fixierter Hand und Arm möglich ist und der Fingerbeweglichkeit, welche als notwendige Folge des Schwungs ganz selbverständlich stattfindet. —

Die Gewichtstechnik, wie wir sie auffassen, ist der Gegenfüssler der Fingertechnik der Schultradition. In der Gewichtstechnik erfüllen die Finger und das Gewicht der Arme eine an und für sich untrennbare und sich ergänzende Rolle. Die Ursprünglichkeit ihrer Funktionen ist in der modernen Gewichtstechnik als ein pompejisches Ausgraben dargestellt. Wer die Gewichtstechnik kennen gelernt, bemerkt, dass er früher schon oft die Bewegungsform, welche Dr. Steinhausen und Tony Bandmann uns naturgetren dargestellt haben, benutzt hat. Ein Zurücksinken nach der aktiven Tätigkeit der Finger, wie gering auch, machte stets eine konsequente Durchführung dieser Anschlagsform unmöglich.

Grundfalsch ist es also, diese Technik als etwas Neues zu qualifizieren. Neu ist nur die Kenntnis der Gesetzmässigkeit in dieser Technik, aber nicht die Gewichtstechnik selbst. Für sie bleibt die Gewichtstechnik eine Ineption, welche ihre Gesetzmässigkeit nicht kennen und gebrauchen gelernt hat. Wenn Herr Tetzel die kinetische Energie auf dem passiven Arm und die Inertie des dadurch entstandenen Schwungs als „Wurf" kennen lernte, so käme er zu einer ganz anderen Schlussfolge und sähe ein, dass Dr. Steinhausen und Tony Bandmann ihre Arbeit nicht an einem Phantom verschwendet haben.

In der Spielbelastung hat Dr. Steinhausen uns den Arm in passivem Zustande kennen gelehrt. Die Gewichtswirkung in diesem Zustande wird unterbrochen, sobald eine aktive Tätigkeit der Finger oder andere aktive Muskelkontraktion ein- Die Folge hiervon ist Gewichtsverlust. Diese charakteristische Tatsache ist sehr interessant und merkwürdig für die Beobachtung mit einer dazu geeigneten „Wage". Das Experiment kommt dem Gefühl bei dem Lernen der Passivität zur Hilfe. Dass eine schwingende Bewegung nur durch den passiven Arm zustande kommen kann und jede unrichtige Muskelaktion dazwischen störend einwirkt, spricht für die Einheit des Systems.

Der „Wurf", der aus der schwingenden Bewegungsform fortfliesst mittels einer impulsen Kraft von der Schulter aus, schliesst eine Vermischung mit aktiver Fingertätigkeit aus, oder besser, hebt diese aktive Tätigkeit auf, ersetzt dieselbe durch die Konzentration der lebendigen Energie, welche die Unterlage (Fingerspitzen) nach dem „Wurf" oder „Anwurf" im Auffallpunkt auf den Tasten trifft. Ein Begriff muss bei dem Worte sein. Für Herrn Tetzel ist „Wurf" nur ein schöner Ausdruck mehr, die Sache bleibt die alte! Wer die physiologischen Eigenschaften, die in dem „Wurf" zusammengefasst sind, zweckmässig anzuwenden gelernt hat, ist durch die Unterarmrollung in die Lage versetzt, den schnellsten Triller sowie Tonleitern und Akkorde ohne aktives Eingreifen der Finger und des Daumens auszuführen.

Die kinetische Bedeutung des Schwungs auf die rollende Armmasse gibt uns, im Gegensatze mit den aktiven Fingerbewegungen in mechanisch-physiologischem Sinne, den Gebrauch der Arme und in letzter Instanz die Empfindung, als ob die Finger selbständig funktionieren. Dieser Umstand ist zu erklären aus dem Effekt der Endrollung des dirigierten Gewichts der Arme. Die Finger, die im Schwung begriffen sind, erhalten eine Beweglichkeit, so wie sie bei den aktiven Fingerbewegungen nicht vorkommt. Die Messungen von O. Raif und M. Jaëll seien hier in Erinnerung gebracht. Dass Herr Tetzel zwischen dieser Beweglichkeit und der aktiven Tätigkeit der Finger den wahren Kern nicht kennt, geht aus den Sätzen hervor:

„Die Verfasserin (Bandmann) kennt also eine Klaviertechnik mittels unbewusster Reflexbewegungen der Finger! Ausserdem ist eine unbewusste Reflexbewegung der Finger in der Klaviertechnik ein physiologisches Unding!"

„Dass aber anderseits bei schnellen Pianissimoläufen jede Belastung der Finger aufgehoben werden muss", bedingt dasselbe, als ob wir die Gesetze, die in der universellen Natur alles beherrschen, aufheben wollten. —

„Hierbei zeichnet die „Fingertechnik" die melodischen Linien, während die „Gewichtstechnik" die dynamischen Schattierungen übernimmt, ist ein Prinzip, das sich nicht mit dem grundgesetzlichen Bestehen des Gewichts allein vereinigt."

Gern möchte ich Herrn Tetzel am Klavier die technischen „Irrtümer" von Dr. Steinhausen und

Tony Bandmann praktisch auseinandersetzen. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde dies zu einer Konversion zugunsten der natürlichen Spielart führen.

Die pianistische Fähigkeit hat sich ebenso wie jede andere durch Uebung aufgebaut. Diese Uebung hat einen psychischen Hintergrund. Was wir mechanische Geschicklichkeit nennen, ist das Physische, das sein Dasein dem Psychischen verdankt.

Der psycho-physische Zusammenhang zwischen Seele und Instrument ist erst von Dr. Steinhausen in der richtigen Weise ans Licht gebracht, im Gegensatz zu den verwirrenden Erzeugnissen der modernen Pädagogik, welche vorherging.

In der Gewichtstechnik (Wurf), in welcher der Spielorganismus (Bewegungsbild) im Anschluss mit dem zu reproduzierenden Notenbild und diese als Projektion auf die Tastatur (Tastenbild) als eine „Einheit" zusammengefasst wird, schliesst sich durch Umsetzung des Vorstellungsbildes in Willen und Bewegung, dieser ganze Kreis als „Einheit" zusammen. Jede gedankenlose und nicht zum Zweck führende Technik ist, um mit M. Jaëll's Worten zu sprechen: „Selbst eine Verneinung der Kunst."

Nicht jeder Arzt und Physiologe ist imstande, uns die Grundform des Klavieranschlags im Anschluss an das Instrument festzustellen, wie Dr. Steinhausen in seinem Werk: Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik.

Noch weniger ist es dem Musiker gegeben, diese psycho-physiologischen Probleme in logischer Form mit praktischen Endresultaten zu lösen. Dr. Steinhausen ist konsequent und verlässt seinen Standpunkt als Physiolog nicht; aus diesem beurteilt er mit grossem Scharfsinn unsere heutige Technik und bringt uns allmählich zur Kenntnis, in welcher Weise physiologisch korrekt gespielt werden soll, wie das Klavier es fordert. Hier fällt das Resultat seiner Untersuchungen in einem Punkt mit dem „Wurf" zusammen, zu dem Tony Bandmann nach langjährigen Erfahrungen und genauen Untersuchungen gelangte. Diese feinempfindende und scharfsehende Klavierpädagogin, die leider durch den Tod das Verdienst ihrer Arbeit nicht mehr geniessen konnte, liess als praktische Ausfüllung auf Dr. Steinhausen's Buch „Die Gewichtstechnik des Klavierspiels" erscheinen.

Die Resultate dieser gemeinsamen Arbeit sind ein monistisches System, das in jeder Hinsicht als logische Konsequenz die schwingende Bewegungsform gibt. Diese schwingende Bewegungsform findet in der modernen Physiologie ihren Anknüpfungspunkt.

Die natürliche Spielart, deren Gesetzmässigkeit von den genannten Autoren in das richtige Licht gerückt wird, zeigt hiervon einen speziellen Fall. Die Anerkennung dieser natürlichen Spielart bedeutet: ihre „Gesetzmässigkeit" zu kennen und dieselbe anwenden zu lernen.

Die sinnvollen Worte von Dr. Hugo Riemann: „Nicht was jeder Musiker weiss, sondern was er wissen muss", können als Motto für die Werke von Dr. Steinhausen und Tony Bandmann in dem Sinne dienen: „Nicht was jeder Klavierlehrer weiss, sondern was er wissen muss." — Die grossen Klavierkünstler haben sich vom Schulzwang frei gehalten. Ihr intuitives Vermögen ist so gross, dass sie Resultate erreichen, in welchen Nutzeffekt und Oekonomie in einem Moment zusammenfallen. Wenn Tony Bandmann sagt: „Mit der reinen Fingertechnik, wie sie schulmässig verlangt wird, kann überhaupt kein Mensch spielen", so ist dies eine Wahrheit, die jeder tüchtige Klavierspieler anerkennen muss.

In der Schultradition ist Technik „Eigengebiet" und „Selbstzweck". Durch die Gewichtstechnik lernt jede normale Persönlichkeit im Verhältnis zu ihrem Typus „den eigenen Besitz" kennen und denselben durch Uebung an die künstlerische Absicht in zweckmässiger Verbindung mit dem Instrument anpassen.

Zur Frage der Klaviertechnik.

Von

André Torchiano.

Zu der lebhaft erörterten „Technik-Frage" und über die „Art des Uebens" möchte ich auch kurz meine Meinung aussprechen.

Die erstere gipfelt in folgenden Sätzen: „Erreicht man Technik durch Fingerübung"? „Ist es von Nutzen, die Finger zu üben?" Meine Antwort ist kurz: Ja, und nochmals Ja.

Alles, was gesagt und beschrieben ist von Fingerrollen — Armrollen, Schütteln, Vibrato usw. ist sehr beachtenswert und auf unseren neuen Flügeln unentbehrlich, ebenso die verschiedenen Anschlagsarten, Gewichtsverteilung usw. Aber zunächst muss ich geschulte Finger haben. Das erste Glied jedes Fingers muss erst für sich allein geübt werden und zwar langsam. Man drücke z. B. einen Finger in die Taste, man lasse den Arm hängen, so dass das Gewicht des ganzen Arms auf diesem einen Finger ruht, die anderen Finger gehoben rund und auseinander. Man lege den zweiten Finger auf eine Taste (alle anderen Finger gehoben), lasse den dritten fallen, schnell wie ein Blitz, und hebe den zweiten ebenso schnell.

dabei langsam zählen und die Finger stets einen Moment auf der Taste und ebenso einen Moment in der Höhe verweilen (ohne das Gewicht im Arm fort zu lassen). Auf diese Weise alle Finger und genau achten, dass das erste Glied sich nicht bewegt (passiv). Das ist die beste Uebung zur Erlangung von Kraft und Klarheit in der Geläufigkeit. Wenn das erste Glied wie Stahl geworden ist, kann man weiter gehen, denn nach dem Ausspruch des Pädagogen Martinus Sieveking, „muss man eine Sache vom Grunde erfassen", ebenso wie man kein Haus bauen kann, wenn das Fundament nicht solide ist. Es gibt spezielle Uebungen für den Daumen, für den vierten und fünften Finger, für den Triller. Wenn ein Schüler 8 bis 10 Jahre an einem Konservatorium studiert und sich eine gute Technik erworben hat, zu dem kann man wohl sagen: Denken Sie garnicht an Ihren Daumen, weder für Tonleitern noch für Arpeggien. Machen Sie die Triller durch Schüttelung, die Oktaven durch Armvibrato, denken Sie gar nicht an Ihre Technik, sie sitzt nicht in Ihren Fingern, sondern im Kopf. Haben wir aber einen Schüler, welcher nichts kann oder mit grossen Fehlern spielt, dann ist es eine andere Sache, dann muss man ihm erst die Finger schulen durch Uebungen und nochmals Uebungen! Und hätte er das beste Wollen, aber keine geübten Finger, würde sein Spiel mangelhaft bleiben und er nie etwas künstlerisches leisten.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Ueber die anderen Neuheiten kann ich mich kurz fassen. Auch über Puccini's „Madame Butterfly", trotzdem dieses Werk in der Königlichen Oper eine beträchtliche Zahl von Aufführungen erlebt hat, was einerseits auf die Darstellung der Titelrolle durch Geraldine Farrar, andererseits auf die wirklich prächtige Ausstattung zurückzuführen ist. Ich habe an dieser Stelle gelegentlich der Aufführung der „Tosca" meine Meinung über Giacomo Puccini ausgesprochen. Diese letzte seiner Opern — sie wurde zuerst 1904 in Mailand aufgeführt — bestätigt den damals gewonnenen Eindruck, dass Puccini durchaus ein Mann der kleinen Mittel ist, dem jene Fähigkeit des grossen symphonischen Aufbaus, den das eigentliche Musikdrama erheischt, durchaus abgeht. An „Tosca" gemessen, steht diese japanische Tragödie tief, weil hier, auch durch die Schuld der Textdichter, die Einheitlichkeit der Handlung dauernd unterbrochen wird, so dass sie zwischen karikierender Operette und Schauertragik hin und her schwankt. Und auch hier ist die einzige Gelegenheit, ein Seelendrama vor uns zu entwickeln, preisgegeben. Statt dessen erhalten wir äusserliche Schilderungsmusik äusserer Geschehnisse.

Auch über Massenet habe ich in früheren Rundschauen wiederholt gesprochen. Man ist sich heute in Deutschland wohl darüber einig, dass uns dieser in Frankreich hochgeschätzte Komponist nichts zu geben hat. Massenet ist geradezu die Verkörperung des Theatermannes, der immer das macht, was durch die allgemeine Strömung gerade Aussicht hat, dem Theater einen Erfolg zu bringen. So ganz ohne alle innere Notwendigkeit, wie bei ihm, erscheint kaum eines einzigen viel genannten Künstlers Schaffen. Eine Aufzählung seiner Werke bedeutet die Aufzählung aller Opernmoden der letzten Jahrzehnte. Trotzdem wundere ich mich nicht darüber, dass er in Frankreich zwar nicht als starke musikalische Persönlichkeit, wohl aber als ganz hervorragende Theaterkraft geschätzt ist. Mit seiner Einstellung gegenüber der Bühne als bewusstem Spiel muss der Franzose in Massenet den vollkommenen Beherrscher seiner theatralischen Kultur anerkennen. Ausserdem verfügt Massenet über die grosse Geste und über jene ganz merkwürdig gefärbte französische Empfindsamkeit, die mit unserer deutschen Sentimentalität fast gar nichts gemein hat, vielmehr eine Mischung aus bewusstem Pathos und Galanterie ist. Das alles ist ausgesprochenstes Theater, wird auch vom Franzosen niemals als wirkliche Spiegelung des Lebens aufgenommen. Aber der Franzose ist in formaler Kultur eben so geschult, dass er am bewussten Theaterspiel, an dieser ausgesprochenen Theatermache Gefallen finden kann. Wir Deutsche dagegen sehen in solchen Stücken immer bloss die Unnatur. Und da wir dann auch in der Betrachtung der Form an sich nicht so geschult sind wie die Franzosen, ist unsere Einschätzung der ausserordentlich sauberen, mit zahlreichen kleinen Feinheiten übersäten Arbeit, wie sie Massenet immer bietet, viel geringer.

Freilich, wenn man den 1886 komponierten, allerdings erst 1892 zuerst in Wien aufgeführten „Werther", den uns die Komische Oper vorführte, mit seiner erst vor einem Jahre herausgekommenen Revolutionsoper „Therese" vergleicht, so wird man doch eine arge Verwässerung des Gesamtempfindens und eine immer äusserlicher werdende Mache feststellen müssen. Der „Werther" hat trotz allem eine eigenartige Linienführung und

eine, wenn auch nicht tief schürfende, so doch stets erregte Leidenschaftlichkeit. Die Melodik ist nicht kräftig, aber üppig und bei allem Festhalten an der Grundstimmung des Werkes schlagfertig. In der „Therese“, mit deren Aufnahme die Königliche Oper hoffentlich den letzten Akt der übertriebenen Gastfreundschaft an den Genossen des Monte Carlo-Gastspiels schlechten Andenkens geübt hat, herrscht ödeste Langeweile. Die musikalische Ausbeute des Abends beschränkt sich auf ein den alten Stil ausgezeichnet treffendes Menuett, das denn auch dem Komponisten so gut gefällt, dass er es immer wiederholt.

Für die Aufführung dieser beiden Werke hatte die Komische Oper in Franz Naval den besten Werther, den die deutsche Bühne wohl überhaupt je gehabt hat, ins Feld zu stellen. Die gesangliche und darstellerische Leistung in dieser nach beiden Richtungen hin ausserordentlich anstrengenden Partie verdiente die höchste Bewunderung, die denn auch dem Werke zu einer beträchtlichen Zahl von Aufführungen verhalf. In der Königlichen Oper bot die Neuheit Gelegenheit, eine junge Altistin, Fräulein Ober, vorzustellen, die mit, bei aller Anfängerschaft unverkennbarem, darstellerischem Geschick schönes Stimmmaterial verbindet, das nur einer sorgsameren Ausgleichung bedarf, um die Sängerin zu einer wertvollen Kraft zu machen.

So ist die Ernte der bisherigen Spielzeit recht dürftig ausgefallen. Möge sie wenigstens die eine Frucht tragen, dass man an den leitenden Stellen zur Erkenntnis gelangt, im Ausland, so wie die Verhältnisse heute stehen, ist das Heil nicht zu suchen! Bei gutem Willen wären leicht einige Werke einheimischer Komponisten zu finden, die nicht nur an musikalischem und geistigem Wert hoch über den zuletzt uns zugeführten ausländischen Werken stehen, sondern auch wenigstens eben so viel rein theatralische Eigenschaften aufweisen wie jene.

Einen viel reineren Genuss, als mit den Neuheiten, bot die Königliche Oper mit der Neueinstudierung des köstlichen „Barbier von Bagdad“ vom liebenswürdigen Peter Cornelius. Unter den vielen Seltsamkeiten in der Schicksalsgeschichte von Bühnenwerken ist mir die vollkommene Ablehnung, ja die Verhöhnung dieses Werkes bei der ersten Aufführung in Weimar vor nunmehr fünfzig Jahren am unbegreiflichsten. Das war doch wohl eine der wüstesten Kabalen, von der die Theatergeschichte zu erzählen hat. Und dass man, um Liszt, der es aber aushalten konnte, zu treffen, auf den bescheidenen Cornelius losschlug, ist nicht nur aus menschlichen Gründen zu bedauern, sondern hat die Entwicklung unserer deutschen komischen Oper um Jahrzehnte verzögert. Ja, wir haben überhaupt in diesen fünfzig Jahren nichts bekommen, was auch nur annähernd auf der Höhe dieses Werkes stände, was auch nur annähernd ein so sicheres Gefühl für das Wesen der komischen Oper zeigt. Es ist bekannt, wie leider auch Peter Cornelius selber durch den furchtbaren Schlag irre wurde, so dass er diesen Weg, auf den ihn seine bei aller Bescheidenheit durchaus charakteristische Persönlichkeit hinwies, verliess. Bekannt ist auch, dass dann wohlmeinende Freunde unter der Zustimmung des so bescheidenen Meisters sein Werk „bearbeiteten“, um es für die Bühne „brauchbar“ zu machen. Trotz aller Bemühung aber immer noch nicht bekannt genug ist es, dass diese Bearbeitung eine Vergewaltigung bedeutet. Wir dürfen zugeben, das Werk wäre vielleicht ohne diese neue Einkleidung Jahrzehnte lang ganz von der deutschen Bühne verschwunden, müssen aber darauf bestehen, dass, wie die Verhältnisse heute liegen, die ursprüngliche Gestalt des Werkes geradezu eine Mission zu erfüllen hat und wie kein anderes Opernwerk klärend wirken müsste für die Erkenntnis der Stilbedingungen der komischen Oper. Und darum ist es unverantwortlich, wenn nun wieder bei dieser Neueinstudierung der Königlichen Oper die Bearbeitung von Mottl statt der Urform uns vorgesetzt wurde. Da rühmt man dann die glänzende Dirigierkunst unseres Richard Strauss, dem es gelang, die dickflüssige Orchesterpartitur so zu beleben, dass das Ganze leicht und graziös vor uns erstand. Ich hege die höchste Achtung vor dieser Meisterleistung von Richard Strauss, aber sie war wirklich nach dieser Richtung nicht nötig. Wenn man die ursprüngliche Form der Partitur aufgeführt hätte, so konnte der Dirigent seine prachtvolle Fähigkeit der Belebung jeder einzelnen Instrumentalstimme noch viel wundervoller zeigen, weil ja in der Bearbeitung diese herrliche Individualisierung jedes Instrumentes, die die durchsichtige Originalfassung auszeichnet, immer verdeckt worden ist durch ein Aufgebot von Massigkeit und Kraft, die dem Charakter des ganzen Werkes widersprechen.

Cornelius' „Barbier“ nimmt in der ganz kleinen Reihe jener Werke, die zu einer fein-komischen Oper führen, noch eine besondere Stellung ein, weil hier aus einer bei uns sehr seltenen Kultur der Form heraus über den Humor der Situation und der Charaktere hinaus das feinste Behagen an der Formgebung ein belebender Faktor ist. Schon das Textbuch ist dessen Zeuge. Man erlebt es immer wieder, dass diese Dichtung, die neben den so ganz anders gearteten Dichtungen Wagner's mit die erste Stelle unter sämtlichen Operntextbüchern behauptet, als kindisch und läppisch bezeichnet wird, weil diese köstliche Komik der überkunstreichen Form nicht gefühlt wird. Ebenso wenig wird empfunden, wie der tief lyrische Empfindungsgehalt einzelner Szenen durch die eigenartige Linienkunst der Formgebung in die Sphäre eines bewusst heiteren Spiels gehoben wird; so in dem prachtvollen Liebesduett zwischen Mar-

giana und Nureddin. Die Befruchtung des rheinischen Lebens mit romanischem Geiste hat auf dem Gebiete der Musik keine schönere Frucht hervorgebracht, als dieses Werk, dem man in dieser Hinsicht höchstens noch jene Entwicklung des Wiener Walzers an die Seite stellen könnte, die wir Johann Strauss dem Jüngeren verdanken. Wobei es dann bezeichnend ist, dass der Rheinländer von dem Franzosen mehr die Kultur des Rhythmus überkommen hat, während auf Wien naturgemäss die italienische Melodik stärker einwirkte.

Die Aufführung des Werkes an der Königlichen Oper gehört zum besten, was auf der deutschen Opernbühne zurzeit zu sehen ist. Von Richard Strauss' Dirigentenleistung sprach ich schon. Man kann hier den Ausdruck der Bewunderung nicht zu hoch greifen, und die sichtliche Lust, mit der das Orchester die fein verästelte Partitur offenlegte, wirkte auf die Zuhörerschaft mit elektrisierender Kraft. Dann aber steht auf der Bühne in Paul Knüpfer, als Barbier, eine der schönsten Leistungen in dramatischer Gesangskunst überhaupt. Gegen früher war mir, als ob Knüpfer noch mehr diesen Grundton des überlegenen Spiels habe herausfühlen lassen, dieses Kulturbewusstsein des Behagens in schöne Lebensform, die diese Art von Komik allein zum Humor zu adeln vermag. Aber auch Jörns, „Nureddin", Fräulein Hempel als „Margiana", Berger als „Kalif" sind Leistungen ersten Ranges. Auch die Inszenierung störte wenigstens nirgends.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Theodor Paul, Direktor der Breslauer Gesangs-Akademie, erhielt auf Grund seines bei Julius Hainauer erschienenen, sehr empfehlenswerten Werkes: „Systematische Sprech- und Gesangstonbildung" vom Magistrat den Auftrag, für die Breslauer Lehrerschaft Vorträge über „Systematische Sprech- und Gesangstonbildung im Schulgesange" zu halten. Die Vorträge haben bereits begonnen.

Der frühere Grossh. Hessische Hofopernsänger Augustus Day eröffnete am 1. Februar in Trier ein Konservatorium der Musik, verbunden mit einer Opern-, Schauspiel- und Orchesterschule.

Das Konservatorium für Musik C. D. Graue, Bremen, die erste Musikschule der Stadt, feierte am 1. Februar sein 25 jähriges Bestehen. Im Jahre 1883 wurde dasselbe von dem 1899 verstorbenen Pianisten C. D. Graue, einem ausgezeichneten Pädagogen und Musikschriftsteller, Freund H. v. Bülow's, gegründet.

Die Königl. Akademie der Tonkunst in München war zu Beginn des Studienjahres 1907/08 von 359 Schülern und Schülerinnen (gegen 339 zu Beginn des Studienjahres 1906/07) besucht; davon waren aus Bayern 262, den übrigen deutschen Staaten 37, Ausländer 60. In der Akademie mit Seminar waren 138 männliche und 158 weibliche Studierende inskribiert, in der Vorschule 36 Schüler und 2 Schülerinnen, im Chorgesangsunterricht 1 Hospitant und 24 Hospitantinnen.

Vermischte Nachrichten.

Edward Mac Dowell, Amerikas bedeutendster Tondichter, der leider die letzten Jahre traurig dahinsiechte, ist im Alter von nur 47 Jahren gestorben. Einem im 18. Jahrhundert nach den Vereinigten Staaten eingewanderten schottischen Quäkergeschlechte entstammend, 1861 in New-York geboren, wurde er nach enttäuschender Studienzeit am Pariser Konservatorium (Marmontels usw.) durch sein Studium bei Raff in Frankfurt a. M., seine Lehrtätigkeit in Darmstadt und seinen erfolggekrönten Besuch bei Liszt auf der Weimarer Altenburg auch in die Kreise der neudeutschen Schule des „Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins" hineingezogen. So lebte er einige Jahre in Wiesbaden seinem Schaffen, um dann 1888 wieder in die Heimat nach Boston zurückzukehren. Sie ehrte ihn 1896 durch Verleihung der Musik-Professur an der New Yorker Columbia-Universität, die er acht Jahre in der Hauptsache als Leiter eines leistungsfähigen Schülerorchester bekleidete. Später teilte er seinen Aufenthalt zwischen New-York und einem Sommer-Landhaus in New-England, Petorboro New Hampshire.

Der ausgezeichnete Pianist Mac Dowell hat die weiteste Anerkennung gefunden. Der Tondichter Mac Dowell ist vornehmlich der Stolz und der Ruhm seines mit mächtiger Kraft aufstrebenden amerikanischen Volkes; uns Deutschen müsste er aber nicht minder lieb sein, denn er verkörpert ein gut Teil auch unserer Rasse. Seine Musik ist rein germanisch in ihrer lyrischen Versonnenheit und gesunden Kraft; sie ist vor allem echt germanisch in ihrer wundervollen Naturpoesie. Ja, Mac Dowell ist der grösste Naturpoet unter den Romantikern geworden. Schon der Titel seiner Werke für Klavier — die „Seebilder", die

in über 100 000 Exemplaren verbreiteten „Waldidyllen", die „New-England-Idyllen" usw., die meisten seiner Lieder, bei Arthur P. Schmidt, Boston und Leipzig erschienen, erweisen es uns. Seine vier grossen Sonaten, die Keltische, die Norwegische, die Tragische und die Heroische führen uns gleichfalls in die freie Natur. Einflüsse amerikanischen Lokalkolorits in Indianerweise (Indianische Suite) für Orchester und alte lustige Plantagenweisen der Neger in den Südstaaten geben dazu eine ganz unvergleichlich poetisch und frisch wirkende Mischung. Wohl merkt man die durch seinen schottischen Urahnen und die Griegschen, ebenfalls schottischen Vorfahren, erklärliche Verwandtschaft mit dem Meister aller Skandinavier, wohl hat sein langer Aufenthalt in Deutschland deutliche Spuren seines begeisterten Studiums unserer Romantiker Mendelssohn, Schumann, Raff, unserer grossen neudeutschen Führer Wagner und Liszt in seiner Musik hinterlassen, wohl zeigen seine beiden glanzvollen Klavierkonzerte, dass er auch Tschaikowsky warm verehrte, trotzdem ist ihm eine starke persönliche und zugleich eine starke amerikanische nationale Note nicht abzusprechen. Mac Dowell's Kunst beansprucht tatsächlich eine nationale Bedeutung für Nordamerika.

Ist er auch einige Male mit grossen Orchesterwerken, den symphonischen Dichtungen der wertvollen I. Orchestersuite, op. 42, und der originellen Indianischen Suite hervorgetreten, das Beste und Eigenste gab er doch im Lied und dem Charakterstück für Klavier.

Hier hat er uns einen, gleich dem Grieg'schen, nicht allzu grossen, aber um so kostbareren Schatz an inniger Empfindung, klanglicher Delikatesse, modernen und tiefpoetischen Ausdruck hinterlassen, der auch der Hausmusik ohne weiteres zugängig ist. Stücke wie „Die wilde Rose" oder „Das alte Stelldichein" aus den Waldidyllen haben die grosse Verbreitung gefunden, weil sie die schwere Aufgabe, in einfachster Einkleidung poetische Gedanken zu sagen, vollendet lösen.

Dr. W. N.

Prof. Dr. Max Bruch, der Vizepräsident der Akademie der Künste, wurde anlässlich seines kürzlich stattgehabten 70. Geburtstages zum stimmberechtigten Ritter des Ordens Pour le mérite für Wissenschaft und Künste ernannt.

Die kostbare Musikmanuskriptensammlung Josef Joachim's ging nach dem Tode des Meisters in den Besitz der Firma C. G. Boerner in Leipzig über. Sie enthielt u. a. die Originalmanuskripte einiger der grössten Perlen der deutschen Musikliteratur von Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Mendelssohn, Schumann usw., meist Streichmusik, die vom Meister Joachim selbst unzählige Male gespielt worden war. Diese wertvolle Sammlung ist jetzt von einem österreichischen Sammler gekauft worden. Nur die Manuskripte von Mendelssohn und Schumann befinden sich noch im Besitz der Handlung.

Professor August Wilhelmj, der berühmte Violinkünstler, ist am 22. Januar in London gestorben. Am 21. September 1845 zu Usingen in Nassau geboren, hat er nur ein Alter von 62 Jahren erreicht. Wilhelmj war ein Schüler David's auf dem Leipziger Konservatorium, er trat schon während seiner Studienzeit im Gewandhaus auf; seine späteren Kunstfahrten, die ihn durch ganz Europa, Amerika, selbst nach Asien führten, waren von stets steigenden Erfolgen begleitet. Im Eröffnungsjahr der Bayreuther Festspiele, 1876, versah der für Wagner's Werk begeisterte Künstler das Amt des Konzertmeisters und organisierte im gleichen Jahre auch die Wagner-Festspiele in London. Eine Hochschule für Violinspiel (ein Unternehmen, das nur von kurzer Dauer war) rief Wilhelmj gemeinsam mit seinem Begleiter R. Niemann zu Biebrich a. Rh. ins Leben. 1886 liess er sich in Blasewitz bei Dresden nieder; später ging er dann nach London, dessen „Guildhall Music-School" sich den gefeierten Geiger als Lehrkraft sicherte. In Wilhelmj, der in Deutschland seit Jahr und Tag nicht mehr konzertiert hat, ist ein Künstler dahingegangen, der eine überlegene Technik mit hochmusikalischer Einsicht und einer blühenden Fülle des Tons verband, wie er unter dem heutigen Geigergeschlecht nur wenigen Erscheinungen erlesenen Ranges verliehen ist.

Bücher und Musikalien.

H. Bendix, op. 48. Slavische Skizzen für Harmonium, Klavier u. 2 Violinen.
— — op. 74. Stimmungsbilder.
Chr. Friedrich Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

Hermann Bendix' „Slavische Skizzen" für Harmonium, Klavier und zwei Violinen (op. 48, No. 1 und 2) wirken durch den Zusammenklang der Instrumente, ohne dass der Inhalt tatsächlich Neues brächte. Sie dienen als angenehme Gesellschaftsmusik. Wertvoller, weil in der Erfindung selbständiger, sind die „Stimmungsbilder" (op. 74); Stücke kleineren Umfangs, die sich im Kreise Mendelssohn's und Schumann's bewegen und durch ihre Liebenswürdigkeit und Einfachheit sich viele Freunde gewinnen werden.

V. Brodersen, op. 2. Cinq Impromptus Mignonnes.
Fini Henriques, op. 28. Charakterstücke, Heft 1.
Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Viggo Brodersen's op. 2 enthält fünf, zu-

meist auf einen ziemlich elegischen Grundton abgestimmte kurze Stücke, die, dank ihrer guten musikalischen Abfassung und fein gewählten künstlerischen Darstellung, doch nirgends bemerkenswerte Spuren irgend einer Anfängerschaft verraten. Am wertvollsten scheinen darin die erste, zweite und vierte Nummer — stille Musik, in intimem Kreise dargeboten und genossen. Etwas vom Geiste Robert Schumann'scher Miniatur-Klaviermusik steckt in diesen Stücken und macht sie liebenswert.

Fini Henriques' Charakterstücke aus op. 28 heissen „Hofmarsch, Kantilene und Intermezzo", sind von hübscher Klangwirkung (die nur ab und zu durch eine gewisse Neigung zu chromatischen Abweichungen ein wenig beeinträchtigt wird) und sind als gute Salonmusik für Vortrag und Unterricht wohl zu empfehlen.

Leland A. Cossart, op. 12. 5 Klavierstücke.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Die fünf Klavierstücke (op. 12) von Leland A. Cossart sind im Salongenre geschrieben und taugen wegen des ansehnlichen melodischen Fonds und reinlichen Satzes für Zwecke des Unterrichts und Vortrags. Sie sind recht zu empfehlen.

Eugen Segnitz.

Hans Aílbout, op. 170. Vier instruktive Stücke.
op. 171. „Rigodon."

H. R. Krentzlin, Berlin.

Das erstgenannte Werk enthält in vier Einzelheften: „Gavotte", „Menuett", „Jägerlied", „Mazurka". Es bietet durchweg frische, fröhliche Musik, für unsere Jugend zur Anregung und Ermunterung geschrieben. Die Stückchen zeichnen sich durch leichtflüssige, klangvolle Melodik in schlichter Harmonisierung aus; ihr flottes rhythmisches Element und eine verständnisvolle Dynamik machen sie auch für instruktive Zwecke verwertbar. Unter den Stücken heben sich das „Jägerlied" und die „Mazurka" noch besonders durch melodischen Reiz und rhythmische Lebendigkeit hervor. Die gleichen, für den Jugendunterricht wertvollen Eigenschaften sind auch op. 171 „Rigodon" eigen. Ein fest umrissenes Hauptthema in F-moll, das im zweiten Teil in klangvollem As-dur auftritt, ein gesangvoller Mittelsatz in F-dur, zum Schluss eine kurze flotte Coda im Presto-Tempo, — so bietet das Stück ein wohlabgerundetes Ganzes, das jugendlichen Spielern der Mittelstufen Freude und Genuss bereiten wird.

Oswin Keller, op. 17. „Reiseerinnerungen."

C. F. Teich, Leipzig.

In sechs anmutigen Klavierstücken bietet uns der Autor eine Reihe fesselnder Stimmungsbildchen, deren poetischem Inhalte man in der feinen musikalischen Umkleidung gern folgt. Mit „In froher Erwartung der Reise" beginnt der Cyklus. Durch synkopierte Rhythmen, in die Höhe treibende accellerando-Passagen verstand es der Autor trefflich, sofort Stimmung zu machen und die Aufmerksamkeit zu fesseln, die im zweiten Heft „Auf schneller Fahrt" durch die Rhythmik in den klopfenden Terzen, $^{6}/_{8}$ Takt, bei melodischem Reiz festgehalten wird. Die Schilderung des „Friedlichen Landlebens", No. 3, ergibt sich etwas eintönig; dagegen enthalten die beiden folgenden Bildchen: „Des Abends" und „Mondeszauber" wieder Stimmungen von hohem intimen Reiz und sind melodisch und harmonisch ausserordentlich ansprechend. Ein „Tänzchen" im Walzertakt beschliesst die Reihe. Letzteres dürfte, bei musikalischer Nachempfindung des in ihm pulsierenden Lebens, mit seinem Wechsel des Tempo, des Rhythmus, des Stimmungsgehaltes, das wirkungsvollste Stück des Cyklus sein; musikalisch ist es wenigstens ausserordentlich flott erfunden und trefflich durchgeführt. Die Stücke sind auch für den Unterricht warm zu empfehlen.

Anna Morsch.

Kleine Partituren.

Ernst Eulenburg, Leipzig.

Diese vortreffliche Publikation hat die Herausgabe der 6 Brandenburgischen Konzerte J. S. Bach's zu Ende geführt und die 12 Concerti grossi von Händel ebenfalls herausgegeben. Von den Bach'schen Konzerten sind drei von Steinbach bezeichnet, wie der anerkannte Dirigent sie bei den Aufführungen des Meininger Orchesters gebraucht hat, die drei andern von Schröder im selben Geiste und mit ebenso viel Feinsinn und Takt. Die Nüancierung wie die Phrasierung sind einfach, klar gegliedert und logisch. Keine Ueberladung mit Temporückungen oder buntem Nüancen-Wechsel, wie andere „gefühlvolle" Dirigenten selbst bei Bach für nötig halten. Smolian fügte eine interessante historische Einleitung hinzu, worin die Bedeutung dieser prächtigen Werke hervorgehoben wird.

Die Händel'schen Konzerte sind von Georg Schumann, dem Direktor der Sing-Akademie, ohne Bezeichnung, ausser den wenigen Originalzeichen, herausgegeben. In der Einleitung gibt Schumann schätzbare allgemeine Winke zur Aufführung Händel'scher Werke, die jeder leicht annehmen wird. Die Schwierigkeiten beginnen jedoch erst bei den Details. Sehr einleuchtend ist Schumann's Ansicht, dass diese Konzerte (sowie die Bach'schen) nicht ohne Klavier, aber nicht mit dem alten Cembalo, sondern dem modernen Flügel und grossem Orchester ausgeführt werden sollen.

Auch Haydn's Schöpfung erschien in kleiner Partitur und Liszt's beide Klavierkonzerte.

Jose Vianna da Motta.

Empfehlenswerte Musikstücke.

Vortragsstücke für die Oberstufe.

César Franck: Prélude, Choral et Fugue. Pr. M. 1,50
H. Litolff, Braunschweig.

E. d'Albert, op. 16. Scherzo. Pr. M. 1,50
C. F. Peters, Leipzig.

F. Blumenfeld, op. 8. Variations caractéristiqnes. Pr. M. 2,—
M. P. Belaieff, Leipzig.

F. Blumenfeld, op. 17. Préludes. Heft I. Pr. M 2,—
M. P. Belaieff, Leipzig.

Pensionszuschusskasse Deutscher Musiklehrerinnen.

Ich mache alle Interessenten der Pensionszuschusskasse — Vereine, Gruppen, Einzelmitglieder — darauf aufmerksam, dass der 1. April der nächste Einlieferungstermin für die seit April vorigen Jahres gesammelten Ueberschüsse der Beiträge zur Invalidenversicherung, der aus besonderen Veranstaltnngen und aus regelmässigen Zahlnngen für die Kasse bestimmten Gelder usw., ist. Ich ersuche die geehrten Interessenten, mir die Gelder rechtzeitig, zwischen dem 15. und 20. März spätestens, einzusenden, damit ich pünktlich zu dem von der Allg. D. Pensions-Anstalt bestimmten, nur einmal im Jahr angesetzten Termin abliefern kann. Der Rechenschaftsbericht erfolgt nach dem 1. April. — Auf Anraten von kompetenter Seite ist die abschliessende Beratung über die im Grundriss bereits entworfenen Satzungen noch hinausgeschoben, — eine bedeutungsvolle Ausgestaltung der Pensions-Anstalt selbst und die grosse Bewegung der Privatbeamten-Versicherung, deren Ausgang noch völlig ungeklärt ist, liessen es nicht ratsam erscheinen, jetzt schon feste Satzungen aufzustellen, die in kürzester Zeit vielleicht eine Umgestaltung erfahren müssten. Und da die Kasse ja vorerst nur Sammelstelle für die Spargelder ist, bei der jeder Einzahler ein eigenes Konto hat, das ihm das Eigentumsrecht an seinem, ob kleinen oder grossen Kapital, völlig sichert, ihm ebenso später, wenn die Kasse zahlungskräftig geworden ist, nach den grundlegenden Bestimmungen freie Verfügung über die Zinsen zusteht, so liegt kein Grund vor, die Ausarbeitung der Satzungen zu übereilen.

Anna Morsch.

Vereine.

Der vor Jahresfrist begründete **„Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen"**, korporatives Mitglied des „Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)", ist soeben in das Vereinsregister eingetragen und versendet seine auf juristischer Grundlage verfassten und vom Königl. Amtsgericht bestätigten Satzungen auf Wunsch durch die erste Vorsitzende und Frl. Hedwig Wilsnach, W. 15, Nachodst. 19. Unter dem Vorsitz von Fr. Dr. Müller-Liebenwalde und Fräulein Hedwig Wilsnach entwickelte sich die junge Vereinigung schnell und kräftig; sie zählt heut gegen 90 Mitglieder. Für ihre geistige Regsamkeit spricht folgende Reihe von Vorträgen, die zum grossen Teil von Mitgliedern des Vereins gehalten wurden: A. „Musikhistorische Vorträge mit musikalischen Erläuterungen": Frl. M. v. Rappard „Fr. Couperin", Frl. J. v. Brennerberg „G. Tartini", Fräulein Beyling „J. Kuhnau", Fräulein E. Gerasch „G. B. Pergolesi", Dr. Johannes Wolf „Heinrich Isaac". B. Musikwissenschaftliche und soziale Vorträge: Direktor Max Heller „Wie entstehen die Töne unserer Musikinstrumente: Experimentelle Betrachtung aus dem Gebiet der Akustik", Fräulein Auguste Sprengel „Die Pensions-Anstalt für Lehrerinnen, das Gesetz der Invaliditäts- und Altersversicherung, die Pensionszuschusskasse".

Die Reihe der Komponistenvorträge findet im Februar ihre Fortsetzung durch Frl. Dr. Olga Stieglitz, welche über „Grieg und seine Beziehungen zur nationalen Volkskunst und Dichtung" sprechen wird. Bewährte Solisten und der Frauenchor der Gesangsklasse von Frl. Anna Wüllner illustrieren den Vortrag. Im März findet die erste Schüleraufführung statt. Angegliedert an die Vereinigung ist eine Stellen- und Stundenvermittlung, welche unter der tatkräftigen Leitung von Frl. H. Wilsnach bereits die erfreulichsten Resultate zu verzeichnen hat. — In der letzten General-Versammlung wurden Frl. Anna Morsch und Frl. Dr. Stieglitz zu Vorsitzenden gewählt, während Frl. Wilsnach als Leiterin der Unterrichts-Vermittlung und Frau Dr. Müller-Liebenwalde als Beisitzerin dem Vorstande erhalten blieben.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Mommsenstr. 19.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. **Oktober** und **Januar** j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.** von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Gesangunterricht.
Schulung der Stimme zu Kraft und Schönheit.
Erfolgreiche Behandlung kranker und verdorbener Stimmen.
Prof. H. Mund,
Dresden-Neugruna, Simrockstr. 9.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Fasanenstr. 69.
Lektion 3,00 Mk. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Pariserstrasse 12.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Poststr. 21.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnizstr. 22 I.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Privatkurse
zur Vorbereitung
auf die Prüfung des
Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Agnes Brandt
Gesangunterricht
Berlin W., Landshuterstr. 3.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150 a.

Else Streit
Musik-Institut
BERLIN W. 57, Bülowstrasse 65.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Frobenstr. 19.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. **Heller's Conservatorium der Musik**
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Pädagogik u. Methodik — musikal. Akustik (experimentell) — Musikdiktat und Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.

Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
Beteiligung auch an einzelnen Fächern gestattet (monatl. 3 M.); bei mehreren Fächern Honorarermässigung.
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

Grace Mackenzie-Wood
Berlin W., Barbarossastr. 15.
Interviews free by appointement.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Ortsgruppe Berlin.
Allmonatlich Sitzung mit musikwissenschaftlichen und künstlerischen Vorträgen, Diskussionen etc. Schüleraufführungen — Unterrichtsvermittlung — Bibliothek — Hilfskasse. Beitrag: 4,50 Mk.; Auswärtige: 3 Mk. Satzungen durch Fr. Burghausen-Leubuscher, W. 30, Luitpoldstr. 43. Sprechzeit: Montag 1—2½.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Musiklehrerinnen-Altersheim
zu Breslau
gewährt aus Schlesien und Posen gebürtigen oder dort wirkenden Musiklehrerinnen freie Wohnung, Arzt, Apotheke. Satzungen zu beziehen gegen Einsendung von 20 Pfg. durch die Musikhandlungen C. Becher, Breslau und O. Jonasson-Eckermann, Berlin, Potsdamerstr. Aufnahme-Gesuche sind zu richten an Frl. E. Simon, Breslau, Teichstr. 6.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 5. **Berlin, 1. März 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Zu Richard Wagners Todestage.

Von

Dr. Karl Storck.

Es sind jetzt 25 Jahre verflossen, seit Richard Wagner's Tode! Nach einem Leben, das man als Verkörperung des deutschen Künstlerkampfes bezeichnen kann, sah sich Richard Wagner am Ende seines Daseins in einer schier unerhörten Weise siegreich. Gewiss, mit der Goethe's, der die letzten Jahrzehnte seines Lebens als unbestrittener Olympier über der Welt thronte, kann man Wagner's Stellung nicht vergleichen. Wagner war bis zum Tode genau ebenso stark Bekämpfer wie Kämpfer. Darum auch Bekämpfter! Das liegt in der Natur der Kunst, die er vertrat. Stillstand darf es nirgendwo geben. Trotzdem gibt es einige Künstler, denen gegenüber wir das Gefühl haben, dass ihre herrschende Stellung in ihrer Kunst dauernd unverrückbar ist. Schwankungen der Beurteilung sind alle unterworfen. Aber auch eine noch so starke Verschiebung der Gesichtspunkte ändert nichts an der Tatsache, dass ihre Kunst einen Gipfel bedeutet, über den hinaus man nicht schreiten kann. Wie es beim Gipfel im Gebirge ist. Je nach dem Standorte wird der ferner gerückte Gipfel niedriger erscheinen als der nähere, selbst wenn er absolut genommen höher ist. Aber es bleiben eben Gipfel. So ist es in der Musik mit Palestrina, Joh. Seb. Bach, Mozart, Beethoven.

Dass Richard Wagner einen Gipfel darstellt, wagt heute wohl niemand mehr im Ernst zu bestreiten. Aber ebenso unzweifelhaft scheint es mir, dass seine Stellung innerhalb der Kunstgeschichte eine ganz andere ist als die der genannten Männer. Wollen wir in dem einmal gewählten Bilde des Gebirges bleiben, so möchte ich Wagner jenen ausserhalb der grossen Gebirgskette ganz für sich stehenden, für sich aus der Ebene aufsteigenden Bergstöcken vergleichen, die eigentlich ohne Zusammenhang in ihrem Umlande stehen und meistens vulkanischen Ausbrüchen der Erde, also eigenartigen und unberechenbaren Erlebnissen dieser Erde ihr Dasein verdanken. Allerdings, der Geologe versteht auch da Verbindungslinien zu ziehen, findet auch für diese scheinbar ganz einsamen Gesellen die zugehörige Verwandtschaft, trotzdem bleiben diese Erscheinungen nicht weniger wunderbar und für sich stehend.

Im gleichen Verhältnisse steht der Historiker mit Richard Wagner. Nur, dass hier die

Geschichtsschreiber zu wenig das Fürsichstehen, den Ausnahme- und Sondercharakter der Erscheinung Wagners berücksichtigen. Darauf beruht dann einerseits die fast immer schiefe Beurteilung der künstlerischen Bedeutung dieses Mannes, die mit Notwendigkeit schief wird, sobald man ihn als Teil einer grossen Gebirgskette betrachten will. Darauf beruhen aber auch die falschen Erwartungen über seine Wirkungen. — Ich möchte mich hier hauptsächlich mit dem letzteren Punkt befassen.

Wäre Richard Wagner, wie das von den meisten Musikgeschichtlern angenommen wird, der Gipfelpunkt in der Entwicklungsgeschichte der Oper, so wäre es bei der allgemeinen Anerkennung und unvergleichlichen Beliebtheit der Werke Wagner's unbegreiflich, dass die Weiterentwicklung dieser Gattung sich nicht ganz in den von ihm gewiesenen Bahnen bewegt. Es ist doch unsinnig, anzunehmen, dass, wenn endlich einmal einer nach jahrhundertelangem Suchen den richtigen Weg gefunden und gewiesen hat, die Nachfolgenden doch wieder andere Wege gehen würden. Das aber ist im Falle Wagner die Regel. Gewiss, viele der seitherigen Opernkomponisten — wir wollen dieses Wort ruhig beibehalten — heissen mit Recht Wagnerianer, das heisst, sie versuchen genau den Weg des Vorbildes zu gehen. Aber daneben gibt es sehr viele, die garnicht daran denken, diesen Weg zu gehen. Und darüber hinaus müssen wir aus einer ruhigen Anerkennung der tatsächlichen Verhältnisse bei den Schaffenden wie der Bedürfnisse der Geniessenden (wofür man auch Bedürfnisse der Bühne sagen kann) feststellen, dass der von Wagner gewiesene Weg durchaus nicht immer gegangen werden darf, dass es eine ganze Reihe erstrebenswerter Ziele auf diesem Kunstgebiete gibt, zu denen der Weg Richard Wagner's gar nicht hinführt.

Es ist auch ganz sicher, dass Richard Wagner's Musikdrama nicht nur musikalisch, sondern auch geistig der Symphonie Beethoven's viel näher steht, als irgend einer Form der Oper vor ihm, so sehr sich seine theoretischen Forderungen den Worten nach mit den Theorien der alten Florentiner oder Gluck's decken. Daher denn auch jene Form des nachwagnerischen Musikdramas, die man wenigstens musikalisch als ein Weiterschreiten auf dem von Wagner gewiesenen Wege bezeichnen kann, im Grunde zur Symphonie mit szenischer Darstellung und mit Gesang geführt hat. So wie Richard Wagner in der Ausmündung der neunten Symphonie Beethoven's im Gesang eine äussere Vorbereitung seines Kunstwerkes erblickte, so zeigen umgekehrt Musikdramen, wie Strauss' „Salome", Klose's „Ilsebill", Pfitzner's „Rose vom Liebesgarten", ein Wiedereinmünden in die Symphonie. Es liegt an der Unzulänglichkeit der dichterischen Kraft in diesen Werken, dass sie keine Musikdramen im Sinne Wagner's werden konnten, weil die hier dargestellten Vorgänge nicht so musikalisch sind, wie die von Wagner aufgegriffenen, das heisst nicht so ganz im Geschehen von seelischen Kräften bedingt. Rein musikalisch genommen, stehen diese Werke durchaus auf dem von Wagner geschrittenen Wege, aber sie sind nicht eigentlich musikdramatisch. Das Dramatische in diesen Werken liegt mehr im äusseren Geschehen, nicht im inneren Erleben; darum klafft ein Widerspruch zwischen Dichtung und Musik. Diese Musik ist mehr episch-psychologisch in der Art der Beethoven'schen Symphonie.

Die urdramatische, man sagt vielleicht noch besser die urtheatralische — das Wort ohne jeden bösen Beigeschmack — Natur Richard Wagner's hat es bewirkt, dass seine Musikdramen ein so lebendiges Geschehen auf der Bühne zeigen, dass man darüber vergessen kann, dass all' dieses Geschehen nur die sinnlich wahrnehmbare Form seelischer Vorgänge ist. Nur in „Tristan und Isolde", bei jenem grossen Zwiegespräch des zweiten Aktes, wo sich die ungeheure Wandlung des Liebespaares vollzieht, dass ihm die höchste Lebensbejahung Todessehnsucht werden muss, wird wohl jedem klar, dass er hier im buchstäblichen Sinne des Wortes einem Seelendrama gegenüber steht.

Alle Nachfolger Wagner's haben diesen Kernpunkt im Wesen seiner Dichtung nicht erfasst; sie alle, auch wenn sie mythische und Märchenstoffe wählten, haben Abbilder des Geschehens in der Welt gegeben, nicht Urbilder, nicht Ideen des Geschehens. Darin liegt Wagner's Wesensverwandtschaft mit dem Mythos. Was die Völker zu Mythen gestaltet haben, ist der Versuch einer sinnlich fassbaren Einkleidung seelischen Erlebens und Wollens. Bei Wagner ist das so rein nachgebildet, dass er auf alles verzichtet hat, was im germanischen Mythos Niederschlag von Naturvorgängen ist, also gewissermassen Personifikation sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge, Erhöhung dieser sinnlich wahrnehmbaren Vor-

gänge ins Geistige. Wagner hat das ursprünglich Seelische dieser Mythen so stark herausgefühlt und so von allem befreit, dass er ohne jeden Zwang in diese Mythen seine Weltanschauung einkleiden konnte, so dass diese Dramen geradezu als sinnliche Formgebung des Seelischen und geistigen Glaubens Richard Wagner's dastehen.

Goethe's „Torquato Tasso" und „Iphigenie" stehen in ihrem dichterischen Wesen der Dramatik Richard Wagner's viel näher, als alle seither zu Musikdramen verarbeiteten Textbücher. Darin beruht auch die Sonderstellung der „Meistersinger" in Richard Wagner's Dramen. Die „Meistersinger" sind das Werk, an das unter den gewöhnlichen Umständen die Weiterentwicklung des Musikdramas knüpfen kann, obwohl auch hier Wagner aus seiner urmusikalischen Natur heraus das rein geistige Problem des Künstlertums so stark als treibendes Element eingesetzt hat, dass dagegen die Vorgänge in der körperlichen Welt zurücktreten müssen, umgekehrt wie in so vielen seitherigen Künstlerdramen, wo bei allem Betonen dieses geistigen Problems das äussere Geschehen für unser Empfinden die überwiegende Bedeutung hat. Darauf beruht es auch, dass Wagner an den meisten Dichtungen, die ihm von den Musikern seiner Gefolgschaft unterbreitet wurden, kein rechtes Gefallen fand. In Cornelius' „Gunlöd", wie in den Dramen Alexander Ritter's ist die seelische Bedeutung der Vorgänge nachher hineingedeutet. Bei Wagner sind die Vorgänge erst die nachfolgende Formgeltung des eigentlich schöpferisch gestaltenden Seelischen.

So stehen in der Tat Richard Wagner's Musikdramen bis auf den heutigen Tag als eine Kunstgattung für sich da. Und wir dürfen hinzusetzen: nur unter Umständen, wie sie die Weltgeschichte der Kunst vor Wagner und nach ihm niemals gezeigt hat, ist die Erscheinung Wagner's möglich. E. T. A. Hoffmann hat in der theoretischen Erkenntnis das Kunstwerk Wagner's eigentlich ganz deutlich erfasst. Aber trotzdem Hoffmann eine musikalisch hochbegabte Natur war, trotzdem er in das tiefste Wesen Beethoven'scher Musik eingedrungen war, erkannte er nicht, dass aus dieser Symphonie heraus das eigentliche Musikdrama zu erwachsen habe. Hier blieb er im Bannkreis der Oper, und da konnte er die musikalische Entwicklung nicht überspringen.

Wie Hoffmann, ergeht es seither allen sogenannten Wagnerianern. Sie sehen trotz allem nur die Musik Wagner's, und von dieser Musik haben sie sehr viel gelernt. Vielleicht, dass man hier sogar von Fortschritten sprechen kann. Dagegen haben wir irgend ein Werk, das auf den Namen eines Musikdramas im Sinne Wagner's Anspruch machen könnte, seither nicht erhalten. Und zwar trägt daran die Schuld in allen Fällen die Wahl der Dichtung, weil diese niemals Gestaltung eines rein Seelischen ist. Am nächsten kommt zweifellos Pfitzner's „Rose vom Liebesgarten"; aber hier war der Dichter zu schwach, so dass die Dichtung schemenhaft, allegorisch geblieben ist.

Auf dieser Tatsache des Alleinstehens Richard Wagner's beruht die unleugbare andere Tatsache, dass die seitherige Entwicklung alles dessen, was wir unter die Gattung Oper fassen, dass die gesamten Zustände unseres heutigen Opernlebens vom besten, vom eigentümlichsten, was in Wagner ist, nicht berührt worden sind und nicht berührt werden können.

(Fortsetzung folgt.)

Franz Liszt's „Harmonies poëtiques et religieuses" und Anderes.

Von

Eugen Segnitz.

(Schluss.)

Faustische und Danteske Elemente, die alle zuletzt ihre Wurzeln in dem Streben nach Erkenntnis haben, finden sich auch in der H-moll-Klaviersonate (Leipzig, Breitkopf und Härtel), der einzigen, die wir Liszt verdanken. Aus der Lektüre Rousseau'scher Werke mochte dem Meister der moderne Individualismus überkommen sein, der dieses Opus vornehmlich auszeichnet, von anderen wesentlich unterscheidet und ein Fortgehen

auf dem von Beethoven in den letzten Sonaten betretenen Kunstpfade bedeutet. Viele Stellen darin scheinen mir nicht von kirchlich begrenzter Frömmigkeit diktiert, sondern von jener grandiosen Humanität etwa im Sinne eines Gottfried Herder, einer Humanität, die an der konservierenden, aber oft auch erstarren machenden „Antiquitas competens" stillschweigend vorübergeht und sich, wie in Beethoven's Missa solemnis geschehen, den allgemeinen höchsten Menschheitszielen zuwendet. Starker, unbezwinglicher Trieb nach Individualisierung und erhebender Idealität leben und weben in der H-moll-Sonate, deren Stil durch Material und Technik bedingt wird und in ganz selten erscheinender Art streng konsequent und einheitlich ist. So eigenartig und divergierend auch die in der H-moll-Sonate auftauchenden und in der Folge künstlerisch ausgebeuteten Gefühle sind — alle lösen sie sich am Schlusse in tiefes religiöses Empfinden auf. Vor vielen anderen Werken macht sich in dem oben genannten die unvergleichliche seelische Bildungskraft Liszt's geltend. —

Im Vorübergehen sei noch der Phantasie und Fuge über B-A-C-H für Pianoforte (Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann, in Leipzig) gedacht. Wenn auch hier nicht von unmittelbaren religiösen Einflüssen auf das schöpferische Vermögen des Tondichters die Rede sein kann, so ist doch auf gewisse unverkennbare verwandtschaftliche Momente hinzuweisen, wie solche in der Dante-Symphonie (daselbst im „Inferno") in der ganz eigenartigen Behandlung des durchaus chromatisch gehaltenen Kontrapunktes in zahlreichen Varianten auftauchen. Jener ersten Stelle (S. 9 ff.) entspricht dann noch eine andere (S. 14 ff.), die durch die unruhigen Synkopen sogleich die Erinnerung an die Klagen der Verdammten in der Hölle bei Dante-Liszt wachrufen.

Herder erklärte es für natürlich, dass man in alten Zeiten „alle Erscheinungen der Natur zu sich so sprechen liess, wie das Gemüt, wie der Zustand des Herzens es verlangte." Das Wunderbare aber war es, das die Legende auf die ganze Natur verbreitete. Phantasie und Empfindung fanden in der Legende bald ein weites Feld künstlerischer Betätigung. Und einem von dichterischen und religiösen Ideen so bewegten Geiste, wie dem Liszt'schen, offenbarten sich hier neue und die musikalische Konzeption anregende Motive. So wurde er in den Zwei Legenden (Verlag von Rozsavölgyi & Co. in Budapest und Leipzig) ganz im Herderschen Sinn „ein Ausleger, der auch das Wunderbare zum schlichten Menschensinn hinabführt." Die beiden Tonpoeme entstanden 1863 in Rom. Ein Jahr vorher hatte der Meister die Komposition der Legende von der heiligen Elisabeth abgeschlossen, im „Sonnenhymnus" dem heiligen Franziskus ein Loblied gesungen, sich auch mit der Klavierübertragung mehrerer kirchlicher Sätze von Allegri, Arcadelt und Mozart beschäftigt. Wie Rom die Stadt der Legenden ist, so hatte sich damals Liszt selbst in eine legendäre Geistes- und Seelenatmosphäre hineingelebt, aus welcher diese Dichtungen hervorgingen. Die erste, „Die Vogelpredigt des heiligen Franziskus von Assisi", führt uns in die Einsamkeit, darin der die Natur über alles liebende Heilige den seinen Worten lauschenden Vögeln von der Güte des Schöpfers spricht, darauf mitten durch den Kreis seiner kleinen regungslosen gefiederten Zuhörer hindurchschreitet und sie mit dem Kreuzeszeichen segnet. Liszt gewann aus dieser einfachen, poetischen Vorlage ein lyrisches Stück feinster Formung, zartester Gefühlssprache und entzückender Naivität, die sich vollkommen mit dem im Programm ausgesprochenen Grundgedanken deckt. Dichtung und bildende Kunst inspirierten Liszt zu der anderen Legende „Der heilige Franziskus von Paula, auf den Wogen schreitend". Die Fürstin Wittgenstein hatte Liszt ein Gemälde des dem Kreise der „Nazarener" in Rom angehörenden Malers Eduard Steinle zum Geschenk gemacht, das den Heiligen darstellt, wie er, seiner Armseligkeit halber von den Fährleuten zurückgewiesen, seinen Mantel aufs Meer legt und so über die Meerenge von Reggio nach Messina gelangt. Liszt's Legende versinnbildlicht zweierlei: erstens die Ehrfurcht gebietende Gestalt des Heiligen, der den Elementen zu gebieten scheint, dann aber das Naturschauspiel selbst, die heranrollenden und zurückweichenden Meereswogen und die Grossartigkeit der landschaftlichen Schönheit jener altklassischen Stätte. Gab Liszt dort in der „Prédication aux oiseaux" eine musikalische Idylle, so schuf er hier eine epische Dichtung von imponierender Macht und starken Umrisslinien, eine Naturschilderung mit eigentümlichen Lichtern und Schatten. Als Meister musikalischer Auslegung von Naturvorgängen, hatte sich ja Liszt schon vorher in einzelnen Teilen

der Elisabeth erwiesen und tat dies in demselben Jahre (1863) in seinen poetischen Studien „Waldesrauschen“ und „Gnomenreigen“.

Nach Zeit der Entstehung wie auch inhaltlich steht das „Ave Maria“ (E-dur, Heinrichhofen's Verlag in Magdeburg) unmittelbar neben den beiden Legenden. Es liesse sich vielleicht verschieden benennen und ist in Einem Legende, Stimmungsbild, ja wenn man will, sogar Novellette. Es bedarf nur, sich im Geiste in die Abenddämmerungstille eines gothischen Doms zu versetzen, wo eine Mönchsgestalt, vom matten Schein der ewigen Lampe beleuchtet, im Gebete vor dem Muttergottesbilde liegt. Inmitten brünstigen Gebetes identifizieren sich vielleicht himmlische und irdische Liebe; die Züge der Mater domini ähneln jenen einer früher hoch verehrten Frau, die der Beter wieder zu erkennen glaubt. Immer höher steigt die Glut und Verzückung, bis mit einem Male voller Glockenklang die Gedanken ruft und stiller Seelenfriede sich des in Anbetung Versunkenen bemächtigt. Das „Ave Maria“ ist ein Stück tiefgefühltester Empfindung, im zweiten Teil (S. 4) von jener helldunkeln Mischung der (Ton-)Farben, die an Murillo und seine Heiligenbilder erinnern könnte, von einer Süsse und Innigkeit der Melodie, die die Komposition zu einer der schönsten macht, die sich unter langsamen Sätzen unseres Meisters finden.

Den Schluss der in den Kreis unserer Betrachtung gehörigen Werke Liszt's machen die unter dem Kollektivtitel „Weihnachtsbaum“ gesammelten zwölf Klavierstücke (drei Hefte, Verlag von Adolph Fürstner in Berlin). Liszt's Enkelin Daniela von Bülow gewidmet, sind diese Kompositionen kleineren Umfangs während des Winters 1875—76 zu Rom entstanden; Genrestücke, aus der Tiefe weihnachtlichen Empfindens heraus geschöpft und dieses in seinen verschiedenen Reflexionen festhaltend. Liszt war bekanntlich, wie schon erwähnt, ein Freund der Kinder, und auf seine milde und gütig herablassende Weise trat er zu ihnen auch noch im Greisenalter mit dieser schönen Spende, die so herzerfreuend beweist, wie er, der grosse geniale Mensch, so viel Verständnis und liebevolle Hinneigung zu alledem besass, was den Mikrokosmus des Kindes ausmacht. Und einen Gruss an die heimatlichen Lande bilden die beiden letzten Stücke des „Weihnachtsbaums“, die nationalen Tänze, die in ihren charakteristischen Rhythmen und teils fremdartigen, teils anheimelnden Melodien wiederzugeben Liszt jederzeit so wohl verstand.

In Obigem wurde der Versuch unternommen, zu zeigen, wie sehr sich in Liszt's menschlichem Fühlen und künstlerischem Wirken religiöse und romantische Einflüsse zu einem festen Ganzen vereinigten. Aber die religiösen Momente überwogen zum guten Teile die romantischen. Aus religiösem Antrieb entsprangen nicht wenige musikalische Emanationen Liszt's. Denn für den Meister war Religion zeitlebens ein und alles. Liess er doch nur das für Religion gelten, „wenn man (wie es Friedrich Schlegel gelegentlich so schön bezeichnet) göttlich denkt und dichtet und lebt, wenn man voll von Gott ist; wenn ein Hauch von Andacht und Begeisterung über unser ganzes Sein ausgegossen ist; wenn man nichts mehr in der Pflicht, sondern alles aus Liebe tut, bloss weil man es will, und wenn man es nur darum will, weil es Gott sagt, nämlich Gott in uns.“

Psychologie des Klanges von Robert Mayrhofer.*)

Besprochen von

Dr. Hermann Wetzel.

Dieses neuartige und bedeutsame Werk, das ein System der Harmonielehre entwickelt, vermag ich für die Allgemeinheit nur dadurch kurz zu kennzeichnen, dass ich einzelne wichtige aus ihnen gewonnene Ergebnisse in Vergleich stelle zu bisher geltenden Hauptregeln dieser Disziplin. So mag es wenigstens gelingen, anzudeuten, wo der Verfasser hinaus will, wenn ich auch unerörtert lassen muss, von wo aus er seinen Weg nimmt und wie er sich seine Strasse bahnt. Das geschieht nämlich so selbständig und meist neuartig, dabei mit so grosser Folgerichtigkeit in den Hauptvoraussetzungen und Schlüssen, dass es nicht angeht, die Entwicklung dieses Systems in wenigen Sätzen zu skizzieren. Ich versuchte es ausführlicher in der „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Januarheft 1908) und möchte die, welche der Entwicklung der hier beigebrachten

*) Verlag von Fr. Schuberth jr., Leipzig 1907.

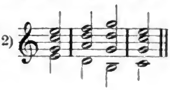
Resultate Interesse entgegenbringen, darauf hinweisen, vor allem natürlich auf das Werk selber.

Nur wenige sind sich heut wohl dessen bewusst, dass mit der Aussage, ein Stück steht z. B. in C-dur oder fis-moll usw., ein theoretisch auch nur ungefähr zutreffendes Urteil nicht aufgestellt ist. Diese Aussage basiert lediglich auf dem meist vorwiegenden Eindrucke, dass öfter und zwar an metrisch wichtigen Punkten der Dreiklang c e g oder fis a cis, oder nahe Verwandte derselben, zu treffen sind. Ausschlaggebend ist, streng genommen, nur der Befund am Anfange oder Ende des Stückes. Bach's erstes Präludium aus dem wohltemperierten Klavier (I. Teil) beginnt und schliesst (nachdrücklich) mit einem C-dur-Dreiklange, der auch im Verlaufe der Komposition häufiger sich eingestellt findet. Steht das Stück darum in C-dur? d. h. gehören also alle die Klänge, die es berührt (z B. cis e g b, h d f as, fis a c es, etc.) zu C-dur? Was ist denn dann dieses C-dur? Zweifellos doch nicht nur die aus der diatonischen, von c beginnenden Skala entwickelte Harmonik! Demnach aber „modulierte" doch das Stück und berührte mehrere Tonarten? Die Theorie muss ja sagen, das unbeirrte Empfinden sagt nein. — Was aber ist denn eine Tonart?? — Hier liegt die Unklarheit. Wer will heute genau und eindeutig sagen, was eine Tonart ist. An dem Mangel bestimmter, ausreichender Definition dieses Grundbegriffes aller harmonietechnischen Erörterungen muss jede Klanglehre scheitern. Ihm abzuhelfen muss ihre erste Aufgabe sein. Der erste, der darauf hinwies und zugleich mit Erfolg Abhilfe zu schaffen suchte, ist H u g o R i e m a n n. M a y r h o f e r geht in etwa gleicher Richtung weiter und gelangt meiner Ansicht nach zu grösserer Klarheit in der Formulierung einer Lehre von der Tonart.

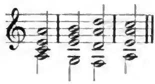
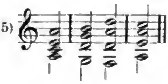
Nach ihm ist eine „Tonart" oder, wie man neuerdings (um den alten, allzusehr mit beengenden Vorstellungen belasteten Ausdruck zu vermeiden) sagt, eine Tonalität zunächst, q u a n t i t a t i v betrachtet, eine stets g e n a u b e s t i m m t e Summe von „Tonpunkten" (Tönen) und aus ihrer gleich oder nachzeitigen Vereinigung resultierender „Tonstrecken" (Intervallen) und „Streckenvereinigungen" (Klängen), welche Mayrhofer unter dem Begriff „Klangzelle" zusammenfasst. Der allgemeine Begriff: Tonart, Tonalität, Klangzelle hat also erst Abstufungen zu erfahren, ehe er einen exakten Terminus abgibt, mit Hilfe dessen eine präzise Aussage über den klanglichen Inhalt („Absolutgehalt") eines Stückes möglich wird. Diese Abstufungen Mayrhofer's decken sich im Anfange mit bislang bekannten rein empirischen Begriffen wie Pentatonik (= „Glattzelle"), Diatonik (= „Vollzelle"), Chromatik (= „Hochzelle"). Aber auch darüber hinaus, mit beginnender Enharmonik, geht die Stufenfolge exakt weiter, zum „Tonal" und zur „Makrozelle", Termini, zu denen in der früheren Theorie Analoga fehlen und die doch schon zur Deutung der Harmonik Schubert's, vollends erst Wagner's benötigt werden. A l l e d i e s e G r a d u i e r u n g e n b i n d e t u n d e i n t e i n e i n h e i t l i c h e s W a c h s t u m s g e s e t z. Da eine jede Klangzelle, welchen Umfanges auch immer, ein in streng symmetrischer Lagerung seiner Teile organisch gewachsenes Klanggebilde darstellt, so hat seine Benennung — nach dem zentralen Keim oder, zweckmässig abgekürzt, nach demjenigen Tonpunkte, der den Axenpunkt der symmetrischen Klangzelle darstellt — zu erfolgen, — nach dem „Kern".

Nach Feststellung des Grades und des Kernes einer Klangzelle, welche ein Stück belegt, kann man daran gehen, zu fragen, wie der Komponist diesen Tonkreis belegt. Erst nach der quantitativen Analyse kann die qualitative eines Klangwerkes folgen. Sucht die erste den I n h a l t einer Klangerscheinung zu fixieren, so ist es die Aufgabe dieser, nach voraufgegangener Festlegung des Inhaltes die F o r m der Darstellung dieses Inhaltes zu berücksichtigen, die natürlich bei gleichem Absolutgehalte von hundert Stücken jedesmal eine andere sein wird.

Um zu verstehen, wie das gemeint ist, entwerfe man sich sogenannte Kadenzen der leitereigenen (diatonischen) Harmonik, die bei gleichem Absolutgehalte eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Darstellungsformen aufweisen können, z. B.

1)  2) 

3)  u. s. w.

4)  5) 

6)  u. s. w.

Auf die Deutung und Ableitung der verschiedenen in den Beispielen enthaltenen Klangformen kann ich hier nicht eingehen. Nur das will ich berühren: Wie man sieht, ist die ganze Frage nach dem Tongeschlecht (ob Dur oder Moll) lediglich eine Unterfrage in der Frage nach der F o r m einer Klangerscheinung, die die Frage nach dem Inhalte garnicht berührt. Alle sechs Beispiele belegen nachzeitig eine „Vollzelle". No. 1 nur mit Dreiklängen, No. 4 nur mit Mollklängen. In No. 2, 3, 5, 6 mischen sich Dur- und Mollklänge, und ge-

rade diese Mischung hat für die uns geläufige Musik als das Normale zu gelten. Völlig zur Regel wird diese Mischung von Dur- und Mollformen bei den Hochzell-Kadenzen wie



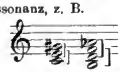
oder ihrem Gegenstück



Fälle, in denen eine Klangzelle sich nur in Dur- oder Mollformen (altschottische Volksmusik) entfaltet, sind seltene harmonische Spezialitäten. Häufig aber trifft man ein Ueberwiegen von Moll- oder Durformen, so dass der Eindruck ein mehr duriger oder molliger ist. In diesem Sinne mag man dann von einem Dur- oder Mollgeschlecht sprechen. Nur bleibe man sich stets dessen bewusst, dass damit, wie bei der vorhin gekennzeichneten Tonartbestimmung nichts als der sinnfälligste Eindruck angemerkt ist.

Man sieht aus diesen wenigen Andeutungen bereits, dass die Begriffe Tonart und Tongeschlecht eine wesentlich neue und umfassendere Bestimmung erhalten. — Auch der Begriff Klang erscheint bei Mayrhofer in veränderter Bedeutung. Während noch Riemann dahin strebt, alle Klänge auf einen Dur- oder Mollklang zurückzuführen, wozu er gemeinsam mit der älteren Theorie zu Zusatz-, Durchgangs- und Wechselnoten wie zu alterierten Tönen greift, lässt Mayrhofer den Begriff der „Umschreibung" eines Akkordes zunächst entschlossen fallen und sucht jeden Klang so, wie er sich vorfindet, aus sich selbst zu erklären, ohne ihn auf einen anderen zurückzuführen. Wie viel Willkür und Vorurteil sich mit dem alten System der Umschreibung und Alteration verbindet, zeigt er uns erst. — Sein Grundsatz: jeder Tonpunkt, mag er auch noch so flüchtig auftauchen, ist zu berücksichtigen, gibt allein eine unanfechtbare Richtschnur für ein die Gesetzmässigkeit eines klanglichen Meisterwerkes respektierendes analytisches Verfahren. Auch hier besteht es in der Doppelfragestellung: 1. was liegt an Tonmaterial vor, 2. wie gelangt es zur bequemsten vereinfachten Auffassung. Letztere Fragestellung wurde bisher viel zu früh in Angriff genommen und mit der ersten vermengt, während sie erst nach völliger Erledigung jener beantwortet werden kann, und zwar nur im Verein mit rhythmischen Erwägungen. Der Begriff des Durchgangs- und Vorhaltsakkordes usw. rückt daher an eine ganz andere Stelle. Er hat gänzlich auszuscheiden bei der quantitativ-harmonischen Analyse. Zu Recht besteht er erst beim Problem, wie wir Akkordfolgen in gleichsam verkürztem Hören aufnehmen. Wir ziehen gewissermassen von Zählzeit zu Zählzeit (darin liegt die enge Verbindung zwischen Rhythmik und Harmonik) eine Luftlinie, an deren Enden die sogenannten „Stammakkorde" stehen, die in der Auffassung sich vordrängen, während alle harmonischen Abbiegungen von dieser Geraden als Neben-, Durchgangs-, Vorhalts- etc. Akkorde bewertet werden. Im einzelnen kann ich dies leider nicht weiter ausführen.

Entscheidend ist ferner Mayrhofer's Annahme von Klangmehrheiten, womit der Begriff der Dissonanz gegeben ist, gegenüber dem Begriff der Konsonanz als Klangeinheit. Hier deckt sich seine Lehre im Prinzip völlig mit der Riemann's, aber auch nur im Prinzip, denn als Klangeinheit sieht er nicht nur den Dur- resp. Mollklang (wie Riemann) an, sondern die beiden Grade der primären Klangzelle: Glatt- und Vollzelle, die das Gebiet der Pentatonik und Diatonik umspannen. Innerhalb dieser sind ihm die Grossterz, und aus ihr abgeleitet die verminderte Quinte „Urkonsonanzen", ursächliche Träger der beiden Zellen. Je nach Hinzutritt von „Füllpunkten" stuft sich die Konsonanzwirkung ab, sie ist am reinsten beim schlichten Dreiklange. Klangmehrheiten stellen die Hochzelle, das Tonal usw. dar, indem sich in ihnen Primzellen nach den gleichen Regeln zusammenschliessen, wie Tonpunkte sich zu Primzellen ordnen. — Mayrhofer fasst also jeden Klang, der nur eine Grossterz oder verm. Quint enthält, als Klangeinheit, jede Mehrheit von Urkonsonanzen ergiebt eine Dissonanz, z. B.



Indem er Konsonanz = Engkonsonanz-, Dissonanz = Weitkonsonanz setzt, begreift er unter Konsonanz generell alle noch auffassbaren und aufgliederbaren Klangerscheinungen, für deren Verschmelzungsgrade in der Skala der „Konsonanzsphären"(-Klangzellen) ein genauer Massstab gegeben ist. —

Die Verwandtschaftsgrade der Klangzellen untereinander werden durch die oben erwähnte Festlegung der Urkonsonanzen als Einheitsmasse, sowie einer Massstrecke (Quint, resp. Quart), in der das altbekannte Dominantverhältnis bestätigt wird, genau bestimmbar.

Mayrhofer gelangt zu seinen faszinierenden Resultaten von der Grundlage des harmonischen Dualismus aus. Auch in dieser Kardinalfrage ist er ein Mitstreiter Riemann's. Freilich ist es auch hier nur die Gemeinsamkeit des Grundgedankens, die beide Forscher verbindet. In seiner Ausnutzung geht Mayrhofer meiner Ueberzeugung nach ungleich konsequenter und in engerem Kontakt mit der Praxis vor. Unlängst bezeichnete ich noch hier Riemann's Harmoniesystem als dasjenige, welches einzig geeignet sei, uns begriffliche Orientierung zu bieten. So beurteilte ich es im Verhältnis zur Generalbassmethode und den rein

empirischen Satzlehren und beurteile es auch heute noch so. Bei einem Vergleiche mit Mayrhofer's Zelltheorie muss ich jedoch diese als überlegen an immanenter Gesetzmässigkeit, Klarheit und Anwendbarkeit bezeichnen.

Mayrhofer hat in der vorliegenden Veröffentlichung nichts als einen ersten Ueberblick über seine Studienresultate geben wollen. Wie mir scheint, ist ihm dies in der Darstellung wenig geglückt. Nicht viele werden seinen Ausführungen folgen können. Zunächst nehmen auch noch rein theoretische Erörterungen den ganzen Raum ein. Von zwingendem Interesse wird die Zelltheorie erst dann werden, wenn eine auf ihr fussende Harmonielehre mühelos zeigen wird, was die Praktiker, also die Mehrheit unserer Musiker, von ihr zu erwarten haben.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Die Kritische Rückschau musste diesmal leider wegen Raummangel zurückbleiben.

Die Redaktion.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Der Komponist Willy von Moellendorff wurde auf Veranlassung von Prof. Felix Draeseke als Theorielehrer an das Dresdener Konservatorium berufen.

Am 8. Februar starb zu Breslau der in weiteren Kreisen bekannte Konservatoriumsdirektor Oskar Krain, der sowohl als ausübender Pianist, wie auch in seinem pädagogischen Berufe einen Namen von bestem Klange besass. Als Oberorganist und Kantor der Trinitatiskirche erwarb er sich durch vorzüglich geleitete Aufführungen die lebhafte Anerkennung jedes Musikverständigen. Der Verstorbene hatte sich den Reformbestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes angeschlossen, in seinem Konservatorium fand bereits eine Prüfung im Sinne des Verbandes mit gutem Erfolge statt.

Aus Petersburg wird gemeldet: Nach dem Muster von Moskau ist auch in der Newaresidenz der Gedanke aufgetaucht, die Volksmusikpflege durch die Schaffung eines volkstümlichen Konservatoriums zu fördern. Der Musiker Kompaneisky reichte ein diesbezügliches Gesuch der „Gesellschaft für Volksuniversitäten" ein, die eine besondere Abteilung für Kunsterziehung besitzt. Es wurde bald darauf eine Versammlung abgehalten und der Entschluss gefasst, die musikalische Volkshochschule zu gründen, die nicht nur für Kinder des Volkes, sondern auch für solche Begabten bestimmt ist, die mangelnder Mittel wegen das vorhandene Konservatorium nicht besuchen können. Vor allem sollen Musiklehrer für die Volksschulen ausgebildet werden, im übrigen erstreckt sich das Programm auf Chor- und Sologesang, auf Theorie und Methodik, auf verschiedenes Instrumentenspiel und auf Veranstaltung volkstümlicher Konzerte und Vorträge über Musik. Eine Kommission von Sachverständigen hat die Organisation der Lehrstätte übernommen.

Professor Wilhelm Dörr, seit 12 Jahren als Lehrer der Theorie am Wiener Konservatorium tätig, ist daselbst, 57 Jahre alt, gestorben. Er war in Musikerkreisen als Pädagoge, Musikgelehrter und Komponist hoch geschätzt.

Die vereinigten Musikinstitute „Schwantzersches Konservatorium" und „Konservatorium des Westens" — Leitung Direktor Otto Hutschenreuter und Frl. Anna Schäben — veranstalteten ein öffentliches Konzert, dessen reichhaltiges Programm von den Lehrern der Anstalten und einigen Schülern der Oberklassen bestritten wurde. Unter den letzteren waren Schüler der beiden angeführten Leiter und der Herren A. Wellig, Professor Schroeder und Direktor Moest vertreten, die mit höchst anerkennenswerten Leistungen für die ernste Arbeit ihrer Lehrer Zeugnis ablegten. Werke von Stamitz, Händel, Mozart, Gade, Sinigaglia, Hauser, Bizet, Liszt usw. kamen in trefflicher, musikalisch feinfühliger Weise durch die Herren Hutschenreuter, Melzer, Zelenka-Lerando, Dies und Paul Hühn zu Gehör.

Vermischte Nachrichten.

Richard Strauss hatte als Dirigent eines Orchesterkonzerts der „Academia Santa Caecilia" in Rom einen ausserordentlichen Erfolg. Er dirigierte das Tristan-Vorspiel und seine beiden Tondichtungen „Don Juan" und „Tod und Verklärung". Dem deutschen Meister, der bereits bei seinem Erscheinen auf dem Podium mit stürmischem Beifall begrüsst wurde, bereitete das enthusiasmierte Publikum zum Schluss lebhafte Ovationen.

Der ausgezeichnete Bassbuffo der Königl. Oper, Kammersänger Karl Nebe, ist einem Influenzaanfall unerwartet schnell erlegen. Der Künstler, der früher dem Verbande der Karlsruher Hofbühne angehörte, war seit acht Jahren in der Kgl. Oper tätig. Er war ein ausgezeichneter Beckmesser und ein geradezu vorbildlicher Alberich. Vielbewundert waren ferner seine Leistungen in den eigentlichen Buffopartien der italienischen und französischen Spieloper.

Unter dem Protektorate des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen findet in Königsberg i. Pr. in den Tagen vom 3—5. Mai das „erste ostpreussische Musikfest" statt. Als Dirigenten sind die einheimischen Professoren Brode, Schwalm und Wendel, sowie Hofkapellmeister Blech aus Berlin gewonnen. Das Programm wird folgende Werke umfassen: J. S. Bach, Pfingstkantate, „Der Streit zwischen Phöbus und Pan". Brahms, Violinkonzert, Schicksalslied. Beethoven, Ouvertüre zu „Coriolan", Klavierkonzert G-dur, III. Leonoren-Ouvertüre, IX. Symphonie. W. A. Mozart, Symphonie Es-dur, Konzert, Arien. Schubert, Symphonien C-dur und H-moll.

Die Königliche General-Intendanz der Hoftheater und der Hofmusik zu München teilt bereits die definitiven Daten der im Sommer 1908 in München stattfindenden Richard Wagner- und Mozart-Festspiele mit. Es sind 6 Mozart- und 20 Wagner-Festspiele in der Zeit vom 1. August bis 14. September, wie folgt, bestimmt: am 1. August: „Figaros Hochzeit", am 3. und 8. August: „Don Giovanni", am 4. August: „Die Entführung aus dem Serail", am 6. August: „Figaros Hochzeit", am 9. August: „Cosi fan tutte", am 11., 24. August und 5. September: „Die Meistersinger von Nürnberg", am 13., 26. August und 7. September: „Tristan und Isolde", am 15. August, 4. September: „Tannhäuser", am 17. und 28. August und 9. September: „Das Rheingold", am 18., 29. August und 10. September: „Die Walküre", am 20., 31. August und 12. September: „Siegfried", am 22. August, 2. und 14. September: „Götterdämmerung".

In München fand vor kurzem die Aufführung eines selten gehörten Liszt'schen Werkes statt. Vom Lehrergesangverein wurde sein „Requiem" für Männerstimmen — Soli und Chor — mit Orgelbegleitung in der Frauenkirche aufgeführt. Liszt hat dieses Requiem 1867/68 in Rom komponiert. Der Tod seiner inniggeliebten Mutter (Januar 1866) scheint die unmittelbare Veranlassung dazu gewesen zu sein. Dr. Rud. Louis schreibt darüber in den M. N. N.: „Seine vom Komponisten selbst geleitete erste Aufführung erlebte das Requiem durch den Akademischen Gesangverein in der Universitätskirche zu Jena am 29. Juni 1871 als Erinnerungsfeier für die im deutsch-französischen Kriege gefallenen Kommilitonen. 15 Jahre später (9. September 1886) erklang es in der Leipziger Paulinerkirche für den wenige Monate zuvor dahingegangenen Meister selbst. Anderweitige Aufführungen sind auch der gut informierten Biographin Liszt's, Lina Ramann, nicht bekannt geworden. Dass man dem Liszt'schen Requiem im Konzertsaal niemals begegnet, ist begreiflich. Denn es ist ein rein kirchliches Werk, in dem sich der Künstler unter strengem, ja asketischem Verzicht auf alle spezifisch musikalischen Inspirationen durchaus in den Dienst der liturgischen Anforderungen stellt."

Wie uns aus Wien berichtet wird, sind dort eine grössere Zahl von bisher unbekannten Briefen Beethoven's, sowie ein 47 Quartseiten umfassendes Manuskript (das Konzept einer Denkschrift) Beethoven's aufgefunden worden. Auf das Vorhandensein dieser Denkschrift wiesen zahlreiche Stellen in bereits bekannten Briefen Beethoven's hin, doch hatte man bisher sonst keine Spur von ihnen entdecken können. Fast alle diese Manuskripte stammen aus dem Besitze von Beethoven's Freund Bernard, der ein geschätzter Librettist und Redakteur der „Wiener Zeitung" war. Sie fallen in die Jahre 1816—1823. Der glückliche Finder dieser Dokumente, die wichtige Beiträge zur Kenntnis von Beethoven's Gemütsleben und Schaffen in seiner bewegtesten Periode liefern, ist der Wiener Kunst- und Archivforscher Major-Auditor Alexander Hajdecki. Er gedenkt, nach eingehendem Studium das gesamte Material, das auch Briefe von Schmerling und Strauss Vater enthält, zu veröffentlichen.

Richard Wagner's Briefe an seine erste Gattin Minna erscheinen demnächst bei Schuster & Löffler, Berlin, durch Vermittlung des Hauses Wahnfried aus seinem Archiv. Nur sieben schriftliche Aeusserungen Wagner's an seine erste Gattin waren bis jetzt bekannt; der zu erwartende Band wird 269 unbekannte und ungedruckte Dokumente von des Meisters Hand umfassen: Die Wanderjahre von Magdeburg über Königsberg nach Riga, die romantische Flucht nach Frankreich, die Pariser Jahre, die Dresdener Revolution, das Schweizer Exil, die Züricher Katastrophe, die neuen Irrfahrten vor dem Pariser Tannhäuserskandal und nach der endlich erlangten Amnestie, die allertrübste Zeit des Meisters vor und nach

der Flucht von Penzing und endlich die grosse Wendung durch die Berufung König Ludwigs II. Das umfangreiche Werk wird mit zwei lebensvollen Bildern geschmückt sein.

Bücher und Musikalien.

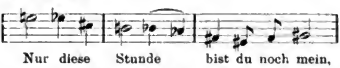
J. Breiter: „Mir träumte wieder der alte Traum" für eine Singstimme und Klavier.

Otto Besch: 5 Lieder für eine Singstimme u. Klavier.

C. Becher, Breslau.

Das Lied von Breiter gibt weder im Guten noch im Schlimmen zu kritischen Bemerkungen irgendwelche Veranlassung. Das melodische Element besitzt jene bekannte Physiognomie, die sich für hundert andere Texte ebenso gut, vielleicht noch besser verwenden lässt, wie für das kleine Heine'sche in seiner Schlusszeile überaus satirisch zugespitzte Poem.

Ueber die fünf Lieder von O. Besch wäre inbezug auf ihre fliessende Melodik und ihre oft eindringliche Deklamation manches Freundliche zu bemerken, wie das plattdeutsche „Gode Nacht" von Th. Storm in seiner prägnanten Fassung als wohlgelungen bezeichnet werden kann; dafür wimmelt es aber in den anderen Nummern dermassen von orthographischen Verstössen, dass der Begleiter sich oft erst mühsam am Klavier die durch ihre falsche Bezeichnung entstellten Harmonien zurecht legen muss. Welcher Sänger oder Begleiter wäre wohl imstande, beim Prima-vistalesen die Phrase



als zur H-dur-Tonart gehörig sofort zu erkennen? Derlei harmonische Ungeheuerlichkeiten finden sich in diesen Liedern zu Dutzenden. Der offenbar noch junge, wohl unerfahrene, aber nicht unbegabte Komponist wird daher nichts besseres tun können, als sich baldmöglichst über die harmonischen Grundgesetze Klarheit zu verschaffen, um zu erkennen, dass Originalität und Unnatur zwei grundverschiedene Dinge sind.

Wilhelm Kienzl, op. 67. Menuett, Gedicht von O. J. Bierbaum. Für eine Tenorstimme mit Klavierbegleitung aus dem Zyklus „Fasching" für Männerchor, Soli und Orchester.

Fritz Kauffmann, op. 38, 39, 41 und 42. Lieder für 1 Singstimme und Klavier.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Der Ruhm Wilhelm Kienzl's, den ihm eine Zeitlang in gewissen bürgerlichen Kreisen sein „Evangelimann" eingetragen, hat in den letzten Jahren bedenklich an Kredit eingebüsst. Die grossen Ziele, die man Kienzl trotz mancher Enttäuschung immer noch zutraute, hat er neuerdings, wie es scheint, endgiltig über Bord geworfen. Wie sein jüngst erschienenes Weihnachtsspiel „In Knecht Ruprecht's Werkstatt" von der gesamten Kritik kaum mehr als „alltägliche Scheidemünze" eingeschätzt wurde, so erhebt sich auch dieses Gesangsmenuett trotz seines äusserlichen Aufputzes und seiner oft recht komplizierten Fassung nirgends über das Niveau der Alltäglichkeit. Vielleicht wird dafür die Vertonung von Worten wie „Und die Wädchen und das Knie, ... nie sah ich, was mich so entzückt", mit um so grösserer Bereitwilligkeit von mancher Seite als besondere Vielseitigkeit des Komponisten bewundert werden.

Einen ungleich höheren Standpunkt nehmen die Lieder von Fritz Kauffmann ein. Werden sie auch nicht immer von der Blutwärme impulsiven Lebens durchströmt, so macht sich doch in ihnen überall das vornehme Streben eines ehrlichen Musikers bemerkbar, der kein Jota von dem preisgibt, was er nicht vor seinem künstlerischen Gewissen verantworten kann. In diesen Liedern befindet sich ebenfalls ein Tanzpoem und zwar in Form einer Gavotte „Gigerlette", Text von O. J. Bierbaum. Wie vornehm ist aber hier alles geordnet und mit welch prickelndem Reiz tritt gleich das Thema auf, während der Gesang bei Kienzl schon mit einer Plattheit einsetzt und dieses Signum auch im weiteren Verlauf nicht mehr verleugnen kann. Am bedeutendsten in Erfindung und harmonischer Ausgestaltung erscheint mir hier Kauffmann in den ersten drei Nummern von op. 41, deren ebenso kühn wie logisch geformte Schlüsse direkt auf eine Meisterhand hinweisen.

Arno Kleffel.

Hans Huber, op. 121. Sonate (No. 2, Esdur) für zwei Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf seine einsätzige Sonate für zwei Klaviere (G-moll, op. 31) liess Hans Huber nach langer Pause die hier angezeigte, aus drei Sätzen bestehende folgen, die jene an Unmittelbarkeit des Eindruckes nicht vollkommen erreicht, dafür aber durch geistreiche Arbeit und Kunst kontrapunktischer Kombinationen bis zu einem gewissen Grade reichlich entschädigt. Abgesehen von dem gross angelegten (vierhändigen) Präludien- und Fugenwerk, op. 100, hat Hans Huber in seinen Kompositionen bisher fast immer vorwiegend dem homophonen Stil gehuldigt. In seiner neuen Es-dur-Sonate für zwei Klaviere aber ist das polyphone Element von besonderer Bedeutung. Gleich im ersten Satze (Allegro con fuoco, C) ist ein ein-

aktiges humorvolles Motiv der Keim, aus welchem neue Gebilde hervorsprossen, das, einmal zutage getreten, in der Folge auch eine gewisse Vorherrschaft behauptet, und, wenn auch zuweilen neuen Gedanken Platz machend, doch mindestens neben diesen hergeht wie ein kleiner David neben dem grossen Goliath. Der erste Satz selbst ist sehr gross, ja fast zu breit angelegt, da er genau die Hälfte der ganzen Komposition bildet, und hat mehr den Charakter einer Phantasie als eines Sonatensatzes. Verschiedene Stimmungen und Temperamente treffen darin auf einander oder verschmelzen in einander; Zartes paart sich mit Starkem, Graziöses mit leidenschaftlich Erregtem. Im ganzen genommen enthält der erste Satz das Wertvollste des Werkes überhaupt. In den folgenden beiden Sätzen (Allegro molto appassionata $^6/_8$ und Adagio ma non troppo c, Allegro vivace $^9/_8$) lässt anscheinend die unmittelbare Erfindung etwas nach und die Reflexion macht sich, vorzugsweise im Mittelsatze, ziemlich breit. Im Finale folgt auf die Es-moll-Einleitung eine schön gearbeitete, in stetem musikalischen Fluss und grandiosem Aufstieg befindliche Fuge, deren Thema zwar rhythmisch kapriziös, aber sehr markiert und leicht im Gedächtnis zu behalten ist. Die an interessanten Einzelheiten so überraschend reiche Sonate Hans Huber's ist technisch ziemlich schwer auszuführen, wenn auch des Tondichters längst erprobter Klaviersatz ohn Fehl und Tadel ist, und setzt in erster Linie ein völlig in einander greifendes Zusammenspiel voraus. Ordentlich musikalische Leute und solche, die die Entwicklung der modernen Klavierliteratur unverrückt im Auge behalten wollen, werden unmöglich an der hier in Rede stehenden Erscheinung vorübergehen können, sondern ihr im Gegenteil vollste Aufmerksamkeit schenken müssen.

A. Saxlehner: „Hochzeitsmarsch" und „Mazurka" (No. 5, F-dur) für Pianoforte.

H. Schröder Nachfolger (C. Siemerling), Berlin.

Andor Saxlehner's Hochzeitsmarsch und Mazurka sind zwei gut spielbare Salonstücke, die bei Verve des Vortrags von gefälliger Wirkung sein werden.

Eugen Segnitz.

Meinungs-Austausch.

Aus der Praxis für die Praxis.

Das interessante Werk von Dr. Olga Stieglitz: „Die sprachlichen Hilfsmittel zum Verständnis und zur Wiedergabe von Tonwerken" ist für den Musiker von grossem Wert — aber die Sprache ist auch im Sinne von Text ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel für den richtigen Vortrag im Klavierspiel. Wenn die Gesanglehrerin das Wort durch den Ton illustriert, so vermag die Klavierlehrerin durch Worte eine korrektere Betonung zu erzielen; ich rede dabei selbstverständlich nur von unbegabten Schülerinnen, deren Förderung jeder Lehrerin das meiste Kopfzerbrechen verursacht. So glückte es mir z. B. bei einer Anfängerin für die kleine „Novellette" von Schytte erst den richtigen Vortrag zu erzielen, als ich in der Schülerin die Vorstellung erweckte: Es kämen Männer, Frauen und Kinder — nach der Tonhöhe kenntlich — zusammengelaufen und fragten sich gegenseitig: „Hast du gehört?" Die anfangs so schwere Triole wurde fortan richtig betont. In einem früheren Jahrgange des Klavier-Lehrer waren für Beethovens Sonate op. 31 No. 3 folgende Worte angeführt, die ich mit Erfolg benutze: „Liebe mich, liebe mich, denn ich bin Dein! Dein will ich auf ewig sein!" Durch welchen Text die jauchzende Steigerung so treffend wiedergegeben ist, dass sie sofort gelingt. Es gibt selbst bei sehr vorgeschrittenem technischen Können Persönlichkeiten, die, sei es aus Zurückhaltung oder Unvermögen, nüchtern oder trocken spielen, bei denen gibt es nach meiner Erfahrung nur dies eine Mittel: die Phantasie oder das Gefühl durch das Wort zu wecken. Das Scherzo nebst Trio in der Fis-moll-Sonate op. 2 von Brahms wurde von einer Schülerin lyrisch und einförmig gespielt und nur unmittelbar nach meinem Vorspielen konnte sie den feinen Humor, der darin liegt, hineinlegen, aber es gelang ihr nicht, zu den Sätzen von innen heraus Stellung zu gewinnen, die Wiedergabe klang manieriert oder unfrei. Da griff ich zur Programmmusik, entwarf das Bild — nicht eines Sängerkrieges — aber eines Wettstreites der Blasinstrumente, und die nächste Stunde hatte ich die Freude, dass Fagott und Oboe, mit den originellen Zwischenschlagen in der linken Hand und dass in der rechten besonders Flöte und Posaunen vorzüglich gelangen. Ich halte solche Textworte nicht für eine Unterstützung der Trägheit, sondern für eine aktuelle Förderung der Schülerin in der Nüancierung der Tonbildung.

A. B.

Vereine.

Im **„Verein der Posener Musiklehrer und Musiklehrerinnen"** hielt am Sonnabend, den 18. Januar, vor überfülltem Saale Frl. Dr. Olga Stieglitz aus Berlin einen Vortrag über „Edvard Grieg und seine Beziehungen zur nationalen Volkskunst und Dichtung." Einer Kritik des bekannten Kompo-

nisten und Schriftstellers **Paul Geisler** entnehmen wir die nachstehenden Sätze:

„Frl. Dr. Stieglitz zerlegte ihren Vortrag in vier Hauptteile. Im ersten sprach sie über ihre Reise nach dem Hardangerfjord und ihren vergeblichen Versuch, Grieg persönlich ihre Aufwartung zu machen; im Gegensatz zu manchem anderen Menschenkinde behandelte sie diesen Abschnitt mit gebührender Knappheit. Im zweiten Teile entrollte sie Griegs Lebenslauf und Entwicklungsgang; diese Biographie war ein Kabinettsstück. Im dritten kam Frl. Dr. Stieglitz auf altnordische Volkskunst, die Hauptquelle Grieg'schen Schaffens zu sprechen, ohne in den Ton uninteressanter Gelehrsamkeit zu verfallen. Im vierten endlich erörterte sie Griegs Werke für Kammermusik und für die Bühne; letztere bedingten eine eingehende Würdigung **Björnsons** und **Ibsens**, mit denen Grieg zwar das Nationale, sonst aber persönlich nichts gemein hat. Dies **Eine** hätte ich stärker betont gewünscht, denn Grieg war ebenso wenig politischer wie ästhetischer Revolutionär. — — Nach dem starken Gesamteindruck, den Frl. Stieglitz' Persönlichkeit im Rahmen des Musiklehrervereins auf mich gemacht hat, wünschte ich dieser Meisterin der Rede bald wieder zu begegnen."

Dem Vortrage folgten vier Lieder und die F-dur Violinsonate Grieg's als willkommene Erläuterung.

Der Verein der **Leipziger Musiklehrerinnen** veranstaltete am 9. Februar in Gemeinschaft mit der **Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft** eine Gedächtnisfeier zu **Richard Wagner's** 25jährigem Todestage. Im Kernpunkt der Feier stand ein Vortrag von **Arthur Smolian** über „Parsifal und seine ethische Bedeutung". Letztere, die **ethische Bedeutung** des „Parsifal", dessen Held „aus tiefstem Mitleid heiligstes Erlösungswissen gewinnt", wurde unter Bezugnahme auf Wagner's Schrift „Religion und Kunst", sowie auf Worte Houston Stewart Chamberlains dargelegt. Der alte Kampf zwischen Gut und Böse ist auch im „Parsifal" künstlerisch gestaltet, und die schwersten Verwundungen in diesem Streite tragen diejenigen davon, denen die Kraft zum Guten fehlt, wie die skrupellose Lust an der Sünde. Solche Naturen sind Amfortas und Kundry, und Heil kann ihnen nur der reuig begeisterte Aufblick zu edelster Menschengrösse bringen. Anderen Hilfe bietend, steigt Parsifal empor, ohne dass man ihn als mythischen Uebermenschen oder als Asketen zu betrachten hätte — auch er versinnbildlicht ein **Heldentum der Tat**. An der Musik des „Parsifal" ist nicht zum wenigsten wertvoll, dass sie neuen Ausdruck für **religiöse** Stimmungen findet, im „Parsifal" ist eine bis dahin noch nicht gekannte Wesensart religiöser Musik gewonnen. Dem dankenswerten Vortrage, der durch schöne Begeisterung für das erhabene Werk, durch Inhalt und klare Gliederung gleich fesselte, fügte Herr Smolian einige Bruchstücke der „Parsifal"-Musik bei, spielte am Klavier die Verwandlungsmusik des ersten Aufzuges, den Karfreitagszauber, sowie das Vorspiel.

☛ *Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt von* ***Carl Grüninger, Stuttgart:*** *„Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille" bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Einzelne Nummern

des **„Klavier-Lehrer"** à 30 Pfg., mit **„Gesangspädagogische Blätter"** à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

VERLAG VON ARTHUR P. SCHMIDT

BOSTON Lindenstr. 16 LEIPZIG Lindenstr. 16 NEW-YORK

Kompositionen von Edward Mac Dowell

Für Pianoforte

Op. 36. **Etude de Concert** . . . . . M. 2,—

Op. 37. **Les Orientales.**

No. 1. Clair de Lune . . . . . „ 0,60
No. 2. Dans le Hamac . . . . . „ 0,80
No. 3. Danse andalouse . . . . . „ 0,80

Op. 39. **12 Etuden.** Heft I., II. . . . . . à „ 3,—

einzein:			
1. Jagdlied	M. 0,60	7. Idylle	„ 0,80
2. Alla Tarantella	„ 0,80	8. Schattentanz	„ 0,80
3. Romanze	„ 0,60	9. Intermezzo	„ 0,60
4. Arabeske	„ 0,80	10. Melodie	„ 0,60
5. Waldfahrt	„ 0,60	11. Scherzino	„ 0,80
6. Gnomentanz	„ 0,80	12. Ungarisch	„ 0,80

Op. 51. **Amerikanische Wald-Idyllen** . . . . . „ 4,— no.

Ueber 100 000 Exemplare verkauft!

Op. 55. **See-Bilder** . . . . . „ 5,— no.
Op. 57. **3te Sonate** (Norse) . . . . . „ 3,—
Op. 59. **4te Sonate** (Keltic) . . . . . „ 4,—
Op. 61. **Fireside Tales** . . . . . „ 4,— no.
Op. 62. **New England Idyls** . . . . . „ 4,— no.
Sechs kleine Stücke nach Skizzen von J. S. BACH . . . . . „ 2,50

Für Orchester

Op. 42. **Suite** No. 1. Partitur . . . . . M. 8,—
Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen . . . . . „ 5,—

Der Jtalienische Kirchengesang bis Palestrina.

10 Vorträge, gehalten im Viktoria-Lyceum zu Berlin

von

Anna Morsch.

II. Auflage. Pr. brosch. 2 Mk. Verlag „Der Klavier-Lehrer“. Berlin W. 50.



Apparat

zur „Plastischen Darstellung der Lautbildung in den menschlichen Stimm- und Sprachorganen“.

Der zusammenstellbare Apparat besteht aus 22 Teilen und ist in zwei verschiedenen Grössen A und B hergestellt, event. auch in zwei Lieferungen oder vereinfacht in 13 :: :: :: resp. 15 Teilen zu beziehen. :: :: ::

Grösse A: Natürliche Grösse für Privatzwecke M. 60,—

Grösse B: In vierfacher Vergrösserung für Schulen M. 100,—

Durch Buch- und Musikalienhandlungen, eventl. direkt, zu beziehen.

Auguste Böhme-Köhler

Gesanglehrerin LEIPZIG Liebigstr. 8, I.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.

Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.

Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“, Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 6. **Berlin, 15. März 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Zu Richard Wagners Todestage.

Von
Dr. Karl Storck.
(Schluss.)

Was unsere gesamten Bühnenverhältnisse betrifft, so hat Richard Wagner diese Unmöglichkeit, in dieselben reformatorisch einzugreifen, selbst eingesehen. Die Idee Bayreuth ist nicht nur der Gipfelpunkt seines eigenen Kunstwollens, sondern gleichzeitig eine Resignation. Richard Wagner war ein viel zu kluger Kunstpolitiker. Er verstand das menschliche Bedürfen in künstlerischen Dingen viel zu tief und war im Grunde genommen auch viel zu weitherzig, als dass er wirklich hätte glauben können, dass unser Theater heute nochmals auf die Rolle beschränkt werden könnte, die es etwa bei den Griechen gespielt hat. Ich sage hier absichtlich beschränkt. Darin liegt die ungeheure Bedeutung der Tat Bayreuth, dass es in uns die Hoffnung wach erhält, dass das Theater für uns Heutige jene Stellung, die es bei den Griechen gehabt hat, auch erfüllen könnte. Aber so wenig man bestreiten mag, dass es das Höchste ist, was das Theater leisten kann, so wenig kann der Vernünftige bestreiten, dass es heute nicht ausreicht. Das Theater ist nicht nur geschichtlich zu einer der wichtigsten Unterhaltungsstätten der Menschheit geworden, sondern ist als solche bei unseren sozialen, ja sogar bei unseren klimatischen Verhältnissen einfach unentbehrlich. Die höchsten Fähigkeiten des Theaters als sittliche Schaubühne, als nationale Festgelegenheit herauszuholen, scheint mir, so bedeutsam es ist, nicht wichtiger als eine vernünftige Theaterpolitik, wie es möglich ist, das Theater als Unterhaltungsstätte zu heben: künstlerisch, geistig, moralisch.

Ich glaube allerdings nicht, dass wir so bald in Deutschland Festspiele bekommen können, die jene gleichzeitig nationale, ethische und soziale Bedeutung für unser Volk (in seiner Gesamtheit) besitzen, wie sie das griechische Festspieldrama für das Griechentum besessen hat. Die beiden Werke, die man am ehesten in Parallele stellen könnte, sind Wagner's „Parsifal“ und das Oberammergauer Passionsspiel. Streng genommen muss man sogar die umgekehrte Reihenfolge wählen. Denn was Wagner's „Parsifal“ in dieser Hinsicht „volkstümlich“ macht, im besten Sinne des Wortes, das ist die Tatsache, dass man

ihn als eine Art symbolischer Neueinkleidung des Problems Christi fassen kann. Nur beim Passionsspiel haben wir dasselbe Verhältnis, wie bei den Griechen, dass ein ganzes Volk, sogar ohne Unterschied der Stände, ja sogar ohne Unterschied der Konfession, obwohl diese hier in ihrem wesentlichsten vielfach berührt werden, durch ein Werk auf's tiefste erschüttert wird, dessen Inhalt genau so allgemeines Volksgut ist, wie für den Griechen der Inhalt seiner grossen Tragödie.

Für deutsche Geschichte haben wir nach meinem Gefühl bisher einen solchen allgemeinen nationalen Stoff nicht. Vielleicht fehlen nicht die Stoffe; aber die Gesinnungseinstellung des Volkes ist durch den geschichtlichen Werdegang entweder gleichgültig geworden gegenüber den betreffenden Geschehnissen, oder es herrscht immer ein Parteistandpunkt, hauptsächlich infolge der konfessionellen Zerrissenheit.

Ich hege die Hoffnung, dass in einigen Jahrzehnten Bismarck dieser nationale Stoff sein wird. Denn was wir hier erleben, dass die Riesengrösse eines Mannes seine — im wesentlichen aus konfessionellen Gründen — Feinde niederzwingt, wie seine politischen Gegner das überragende Genie — genial im Goetheschen Sinne des dauernd Geltenden — anerkennen müssen, berechtigt zu dieser Hoffnung. Das würde dann auch zur Tatsache stimmen, dass ein Volk erst dann nationale Kunststoffe besitzen kann, wenn es wirklich eine Nation geworden ist.

Die germanische Mythologie dagegen wird niemals in diesem Sinne nationaler Stoff sein können, weil sie es niemals war. Und so bleibt auch die gewaltige Gestaltung germanischer Mythen, wie sie Wagner gegeben hat, ein persönliches Kunstwerk. Als persönliches Kunstwerk, als persönliche Künstleroffenbarung geniessen wir diese Werke am reinsten in Bayreuth, dessen Bedeutung als Sammelort von Persönlichkeiten höher ist, denn als nationale Kunststätte. Die ganze Welt findet in Bayreuth alles, was ihr sonst durch die heutigen Verhältnisse fehlt. Man frage aber die Schweizer, die heute allein so etwas wie ein Volksschauspiel besitzen; sie werden bestätigen, dass sie zwischen ihren Volksschauspielen und der künstlerischen Persönlichkeitsoffenbarung Bayreuth die Parallele nicht finden.

Die künstlerische Persönlichkeit Wagner's wird durch diese Erkenntnis nicht verkleinert, sondern wächst eher noch gewaltiger, aber eben noch vereinzelter empor.

Aber andererseits liegen hier auch die Grenzen seiner Wirkungsfähigkeit auf das Volk als Gesamtheit. Das Oberammergauer Passionsspiel ist kein Kunstwerk. Manche der vielen griechischen Dramen, von denen wir heute gar nichts mehr wissen, waren sicher auch keine grossen persönlichen Kunstoffenbarungen. Geht man auf dies rein persönliche Künstlertum, so wird man auch unter den grossen griechischen Tragikern Euripides vor Sophokles und Aeschylos die Palme reichen müssen. Niemals aber im Sinne der nationalen Dichtung. Da begreife ich es, wenn man in Euripides bereits den Verfall sah, und zwar gerade wegen des erhöhten Persönlichkeitsgehaltes seiner Werke.

Wir haben in unserem Kunstschrifttum überhaupt nichts, was in seiner nationalen Bedeutung mit diesem Drama der Griechen verglichen werden könnte. Auch die nationale Bedeutung unseres Nibelungenliedes ist nicht in Vergleich zu setzen mit derjenigen, die Homer für sein Volk besessen hat. Nur das Volkslied war — diesmal ohne Seitenstück im Griechischen — ein derartiges Volksgut. Gerne wird man zugestehen, dass in dieser Hinsicht Wagner tiefer geschürft hat, als ein anderer deutscher Künstler. Er hat jene Mythen und jene Sagen gewählt, die so tief menschlichen Gehalt, und zwar in der ausgesprochen germanischen Färbung besitzen, dass sie immer lebendiger werden können, so dass für sie auch die dunkelsten Sagenvorstellungen, die in uns leben, bereits ein günstiger Boden sind, in dem sie Wurzel fassen können.

Die Problematik der Menschen, die uns Richard Wagner vorstellt, ist immer allgemein menschlich und nicht speziell persönlich. So ist seine Gestaltungsart der Gestaltungsweise des Volkes auf's innigste verwandt. Und das ist sicher, wenn heute im deutschen Volke viel mehr von Mythologie und von grossen Sagenstoffen lebendig ist als je zuvor, so ist das in erster Linie das Verdienst Wagner's. Auch die Tätigkeit der Brüder Grimm, Simrocks und vieler anderer kann damit nicht in Vergleich gestellt werden. Darum erhalten auch in steigendem Masse die mythischen Vorstellungen in unserem Volke jene Gestalt, die ihnen Wagner gegeben hat, obwohl das sicher nicht immer die monumentalste ist, die hier möglich gewesen wäre. Es liesse, um nur ein Beispiel zu nennen, sich aus dem alt-

germanischen, altnordischen Odin doch ein viel gigantischeres Gebilde schaffen, als der Wagner'sche Wotan ist. Aber wenn ich in der gesamten deutschen dramatischen Literatur Umschau halte, so finde ich kein Werk, das so viel Volkstum in sich trägt, wie die Musikdramen Wagner's. Höchstens Schiller's „Tell“ wäre zu nennen, aber doch weniger für Deutschland als für die Schweiz, wo es zum Drama des Volkes geworden ist, zur wirklichen Nationaldichtung.

Erkennen wir so bei Wagner die einzigartigen Eigenschaften, durch die seine Werke trotz der unter unseren nationalen Zuständen ungünstigen Vorbedingungen in so hohem Masse zu Festspielen geeignet werden, so muss man dann auch zugeben, dass Richard Wagner eigentlich doch alles Stoffliche ergriffen hat, was für solche Werke in Betracht kommt. Es liegt bei einer so genialen Natur, wie Richard Wagner es war, bei einem Künstler von einem so geradezu hellseherisch klarem Entwicklungsgange eine ungeheure Notwendigkeit nicht nur in dem, was er schafft, sondern auch in dem, was er nicht schafft. Es ist gerade für den Erforscher dieser Probleme von höchster Bedeutung, dass Richard Wagner so ungemein fesselnde Probleme wie „Wieland der Schmied“ oder den buddhistischen „Sieger“ nicht vollendet hat, trotzdem sie so weit vorgeschritten waren. Es gibt überhaupt nur eine ganz eng umschriebene Anzahl von Stoffen, die die Möglichkeit der Nationalität in sich tragen. Deshalb haben die griechischen Tragiker immer wieder dieselben Stoffe aufgegriffen, und wir können uns ebenso leicht denken, dass das Passionsdrama immer von neuem dichterisch behandelt würde. Möchte einer ein Gleiches bejahen gegenüber den mythologischen und Sagenstoffen, die uns Richard Wagner musikdramatisch bearbeitet hat? Ich glaube nicht, und darin offenbart sich die nationale Begrenztheit dieser Stoffe, die nicht ausgereift genug waren, um bereits Nationalgut zu sein. So bleiben sie eben trotz allem wie Goethe's „Faust“ in erster Linie Persönlichkeitsdichtung.

Hier liegt aber auch der Grund, weshalb diese Werke sich in den gewöhnlichen Spielplan unserer Bühnen einfügen. Es gibt viele Leute — und sie halten sich für die getreuesten Nachfolger Wagner's —, die an dieser Tatsache Anstoss nehmen. Nur die äusseren Verhältnisse haben es mit sich gebracht, dass in der Regel sich diese Auffassung nur dem „Parsifal“ gegenüber bekennt. Wäre es nach Wagner's eigenem Willen gegangen, so wäre „der Ring des Nibelungen“ genau so auf Bayreuth beschränkt geblieben.

Ich persönlich fasse hier Wagner's Stellung anders auf, als es gewöhnlich geschieht. Für mich ist die Festspielidee bei Wagner weniger aus rein künstlerischer, als aus kunstpolitischer Ueberzeugung herangereift. Das ist ein wesentlicher Unterschied. Er hat bei der Schöpfung seiner Werke nicht an Ausnahmezustände für die Aufnahme dieser Werke gedacht, sondern erst die Ueberzeugung, dass unter den gewohnten Verhältnissen seine Werke nicht verkörpert werden könnten, hat in ihm den Gedanken heranreifen lassen, für sie die Möglichkeit der Verwirklichung durch Schöpfung ganz anderer Vorbedingungen zu schaffen. Mit „Parsifal“ ist es nur äusserlich anders. Da war Bayreuth da. Und diesem vorhandenen Bayreuth ein Eigenes zu schaffen, mag nun ebenso sehr von kunstsozialen und kunstpolitischen Erwägungen eingegeben sein, wie von rein künstlerischen.

An sich ist für Richard Wagner der „Parsifal“ nichts Heiligeres als der Nibelungenring, ganz abgesehen von der aufgewendeten künstlerischen Potenz.

Richard Wagner's Weltanschauung spricht sich im Parsifal nicht tiefer, nicht reifer aus als im Ring des Nibelungen. Und will man gar an den Begriff deutscher Religion denken, so hätte die Neubelebung des germanischen Mythos eher eine Sonderstellung beansprucht als eine noch so eigenartige Einkleidung der christlichen Heilslehre. So war es denn auch vor allem die Ueberzeugung, dass der „Parsifal“ unter den gewohnten Bühnenverhältnissen die würdige Aufführung nicht finden könne, die Wagner hier ebenso zu seinem Entschlusse trieb, wie früher beim Nibelungenring. Die äusseren Verhältnisse haben ihn hier nicht gezwungen seinen Willen aufzugeben, und so möge man diesen Willen achten in den Schranken des Volksgesetzes. Nicht weiter, denn wenn er grosse einzelne Rechte hat an die Gesamtheit — die Gesamtheit hat sie gerade an den Grossen in viel höherem Masse.

Bayreuth steht nicht und fällt nicht mit dem Alleinbesitze eines Werkes. Bayreuth steht, so lange Wagner's Kunst die Kraft in sich trägt, für künstlerisch tief empfindende Menschen festlich zu wirken. Auf diese Macht der Werke Wagner's hat ihre Stellung im gewohnten Bühnenspielplan keinen Einfluss. Das beweisen die 30 Jahre, seitdem der Nibelungen-

ring in diesem Bühnenspielplan Fuss gefasst hat, die 40 Jahre, seitdem Tristan und Isolde daselbst heimisch ist.

So sehe ich in der Tatsache, dass Richard Wagners Werke in unserem Opernspielplan sich den breitesten Platz erobert haben, das willkommenste Zeichen und den grössten Segen unseres gesamten Theaterlebens. Und ich freue mich des Augenblickes, wo der „Parsifal" Einkehr hält in unsere Opernhäuser, wo in jedem unserer Theater an zehn Abenden mehr eine heilige Stimmung diese Hallen belebt, wo diese Hallen an zehn Abenden mehr dem Höchsten dienen, wozu sie berufen sind. Man redet über Unheiligkeit des Ortes. Die Stätte, die ein edler Mensch betrat, ist geweiht für alle Zeiten. Die Stätte, in der ein grosses Kunstwerk lebendig werden kann, ist geweiht. Dass sie entweiht werden kann, schadet nichts. Dass am nächsten Abend an derselben Stelle, wo heute der Parsifal erklungen ist, unter Umständen eine Operette ihre Darstellung erlebt, ist traurig, gewiss; aber traurig nur für diejenigen, die an diesem Abend an dieser Stätte sich versammeln, nicht für jene, die Tags zuvor Heiliges erlebt haben.

Gewiss, ich kann mir einen leeren Musentempel denken, der schon durch seine künstlerische Architektur Tempel ist, Heiligtum der Kunst. Aber jämmerlich jener, der nicht in einer Bretterbude höchste Kunstoffenbarungen empfangen kann. Nein, auch die notwendige Unzulänglichkeit der Aufführung darf uns nicht beirren. Vor solchen Unzulänglichkeiten sind wir nirgendwo geschützt, auch in Bayreuth nicht. Denn diese Unzulänglichkeiten können in hundert Fällen auch auf Zufällen beruhen, gegen die wir ohnmächtig sind. Ausserdem ist der Begriff der Unzulänglichkeit der Reproduktion immer etwas Relatives, das gegenüber dem absoluten Wert des Kunstwerkes nicht aufzukommen vermag, wo nicht Frivolität im Spiele ist.

Die einzige Unzulänglichkeit, die einen starken Wertmesser bildet, wäre die der Empfangenden. Hier liegt der einzigartige Wert des Festspielortes, an dem feierlich gestimmte Menschen an Festtagen Festspiele geniessen. Aber wer in Bayreuth gewesen ist, weiss, dass ein grosser Bruchteil der dortigen Besucher in der Hinsicht unzugänglich bleibt. Und jeder, der im Laufe des Jahres so und so oft ein Fest künstlerischen Genusses feiert, weiss, dass Tausenden die Kraft beschieden ist, in der Hetze des Tages sich zur Festesfreude zu erheben.

Ein übriges tun dann die Werke. Es hiesse an der Kraft hoher Kunst verzweifeln, wenn sie nicht imstande wäre, auch dann emporzutragen, wenn die äusseren Umstände nicht so günstig sind. Ich leugne nicht, wie jeder aus dem Vorangehenden erkannt hat, dass der Sonderwert der Festspiele bestehen bleibt. Ich leugne, dass dieser gemindert würde durch eine weitere allgemeine Verbreitung der Werke, durch ihre Aufnahme in den gewohnten Bühnenspielplan. Es heisst sogar die heutigen sozialen und ökonomischen Verhältnisse verkennen, wenn man leugnen will, dass die Bedeutung der künstlerischen Wirkung für die Allgemeinheit des Volkes grösser ist, wenn diese Werke an hundert Stellen, an häufigen Tagen aufgeführt werden, als wenn sie auf wenige Festtage des Jahres an einen Wallfahrtsort gebunden sind. Die höchste erzieherische Wirkung des Festspielortes ist, dass die immer im Verhältnis zum Gesamtwirken nur verschwindend Wenigen, die diese Feste miterleben können, ihr Erlebnis hinaustragen nach allen Seiten und von sich aus dann erhebend weiterwirken in den gewohnten Bahnen des Lebens.

Ueber Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik" als Grundlage einer richtigen Akkordlehre.

Von

Wilhelm Rischbieter.

Johannes Schreier behauptet in seiner Harmonielehre (2. Auflage S. 5), dass die beste Harmonielehre die Werke der grossen Meister sind. Dieser Ausspruch kann angehende Musikbeflissene, denen es darum zu tun ist, die Gesetzmässigkeit der Harmonik gründlich kennen zu lernen, sehr leicht auf Irrwege führen. „Nicht jede Grille", sagt der bekannte Musikgelehrte Ambros, „die einem genialen Menschen durch den Kopf fährt, ist sofort einzufangen und in den Käfig des Paragraphen eines

ästhetischen Lehrbuches einzuquartieren." Wer es verschmäht, sich seine harmonischen Kenntnisse aus einer guten Harmonielehre oder durch gründlichen Unterricht anzueignen, und es vorzieht, sich dieselben aus den Werken grosser Komponisten zu verschaffen, der wird sehr leicht auf Irrwege geraten. Nehmen wir z. B. einmal den Fall an, ein solcher Schüler wollte ein Klavierstück, in welchem sich folgende Akkordverbindungen vorfänden:

h d f g — cis e g a — d f a

für Streichquartett arrangieren, so würde derselbe höchstwahrscheinlich in der 2. Violine die Septime f im ersten Akkorde zu der Septime g des nächstfolgenden führen, während ein theoretisch durchgebildeter Musiker jedenfalls hierbei folgendermassen zu Werke ginge:

Viol. I: g — a — a
„ II: g — g — f
Viola: { f / d — e — d
Cello: h — cis — d

Wer eine strenge Schule absolviert hat, die, wie Ambros sagt: „durch nichts anderes zu ersetzen ist", der wird selbstverständlich auch wissen, dass z. B. die Stimmenführung:

{ d f h — e g c
{ Bass: g ——— c   (Beethoven op. 14)

zu den Ausnahmen gehört und nicht überall am Platze ist. Er wird sich auch bewusst sein, dass der in Beethoven's Violin-Sonate op. 12, No. 3 vorkommende Akkord ges — b — $\overset{+}{\text{es}}$es — fes eigentlich ges — b — $\overset{+}{\text{d}}$ — fes (Dominantseptimenakkord mit übermässiger Quinte) heissen muss. Wir finden in den Kompositionen unserer grössten Meister hier und da derartige falsch geschriebene Akkorde, wohl grösstenteils um das Notenlesen zu erleichtern oder um die betreffende Stimme melodischer zu gestalten. (Bei dem obigen Akkorde findet durch die Umwandlung des Tones d in eses merkwürdigerweise grade das Gegenteil statt.) —

Es ist aber immerhin noch sehr fraglich, ob ein solcher Schüler, der „auf der Schulbank gesessen hat", immer genau weiss, dass dieser oder jener Akkord vom Komponisten falsch notiert worden, oder ob es überhaupt ein logisch begründeter ist; ich möchte das bezweifeln, um so mehr, als es auch Theorielehrer gibt, die das selber nicht zu wissen scheinen. Johannes Schreier, der in seiner Harmonielehre bedauert, dass die Musiktheoretiker der orthographisch richtigen Schreibweise bei weitem nicht den Wert beilegen, wie die Sprachgrammatiker, scheint sich in diesem Punkte selber noch nicht recht klar zu sein, denn der Akkord as c dis fis, den Schreier Seite 33 in seiner Harmonielehre aufstellt, ist entschieden ein unlogischer. Da nun Schreier von diesem Akkorde bemerkt, dass, wenn sich derselbe auch sehr weit von der originalen Gestalt der Unterdominante entfernt, er sich doch direkt mit der Dominante verbinden könnte, so muss man wohl annehmen, dass Schreier diesen Akkord nicht für einen falschen hält. Für mich hat dies nichts Ueberraschendes, denn es gibt mehrere theoretische Lehrbücher, in welchen sich Akkorde vorfinden, die jeglicher Begründung ermangeln, und deshalb halte ich es gewissermassen für meine Pflicht, jungen angehenden Harmonielehrern zu zeigen, dass eine richtige Lehre der musikalischen Akkorde sowie die Behandlung derselben, nur auf Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik" fussen kann. Dass ich in meiner „Gesetzmässigkeit der Harmonik" (Koppenrath, Regensburg) in einigen Punkten anderer Ansicht bin, und dass ich manches ausführlicher besprochen habe als Hauptmann (z. B. Akkordfolge, Modulation, Vorhalt) ist hierbei von untergeordneter Bedeutung.

* * *

Das Gebäude der C-Durtonart nimmt in Hauptmanns wissenschaftlicher Harmonielehre folgende Gestalt an:

F a C e G h D.

Das Bezeichnen der Töne durch Buchstaben motiviert Hauptmann folgendermassen: „Die Notenschrift unterscheidet zwar die sogenannten unharmonisch. verschiedenen Tonstufen, z. B. c und his, sie unterscheidet aber nicht die in dem bekannten Verhältnis 80:81 verschiedenen: sie hat keinen Unterschied des Zeichens für die Terz eines Grundtons und dessen vierte Quint, z. B. für e als Terz von C und E in der Quintreihe C — G — D — A — E." Wie aus obigem Tonartsystem ersichtlich, bezeichnet Hauptmann die Terztöne mit kleinen, und die Grund- und Quinttöne mit grossen Buchstaben, was bei der wissenschaftlichen Begründung der Akkorde sehr wesentlich ist

Die Akkorde, welche aus dem Durtonartsysteme hervorgehen, setze ich als bekannt voraus; nur über den Dreiklang auf der zweiten Stufe will ich einiges bemerken. Dieser Dreiklang wird wohl in allen praktischen Harmonielehren als Molldreiklang bezeichnet, was auch nicht zu tadeln ist; denn der angehende Harmonieschüler würde es wohl kaum recht verstehen, wenn der Lehrer ihm begreiflich machen wollte, dass dieser Dreiklang kein Molldreiklang ist. In Wirklichkeit ist dieser Akkord auch kein solcher, was schon aus seiner — dem obigen System entsprechenden — Bezeichnung hervorgeht: D F a. Er unterscheidet sich auch in der Praxis von den reinen Mollakkorden dadurch, dass derselbe grösstenteils in der Sextlage mit verdoppeltem Basston zur Anwendung kommt, was bei den richtigen Molldreiklängen nur ausnahmsweise geschieht. Wenn sich der musikverständige Leser vergegenwärtigt, dass dieser Dreiklang aus der Quinte von G h D und aus Grundton und Terz von F a C besteht, so wird es ihm wohl natürlich erscheinen, dass bei dem Dreiklange D|F a (C: II) der Ton F sich als Grundton geltend macht und

die erste Anwartschaft auf Verdoppelung hat; denn erstens bilden die Töne D — a kein reines Quintintervall, und zweitens ist der Unterdominantdreiklang (F a C) durch seine hauptsächlichsten Intervalle (F — a) in C: II vertreten. Im temperierten Tonsystem ist zwar die Differenz, welche zwischen D — a nnd D — A besteht, ausgeglichen;
(d — a)
es kommt aber hierbei in erster Linie nicht auf diese kleine Differenz an, sondern auf die harmonische Bestimmung, die der betreffende Ton in der Tonart, die momentan die herrschende ist, erhalten hat. Der Dreiklang D|F a (C: II) kann allerdings leicht verwechselt werden mit D f A (a: IV), denn die Tonarten C-Dur und A-Moll stehen zu einander in sehr naher Verwandtschaft. Diese Zweideutigkeit fällt aber entschieden weg, wenn der Ton F in diesem Akkorde der tiefsten Stimme (Bass) zuerteilt nnd im vierstimmigen Satze verdoppelt wird. In diesem Falle klingt der Akkord F a D gar nicht wie ein Sextakkord, was doch z. B. bei e G C entschieden der Fall ist. Dass die harmonische Bestimmung des Tones a von grösserer Bedeutung ist, als die Differenz 80 : 81, welche diesen Akkord seiner Natur nach zu einem verminderten stempelt, tritt auch bei folgenden Quintparallelen deutlich zu Tage:

$$\mathrm{C\,e\,G\,C} - \mathrm{C}\,\overset{+}{\mathrm{e}}\,\overset{+}{\mathrm{G}}\,\mathrm{h} - \mathrm{C}\,\overset{+}{\mathrm{D}}\,\mathrm{F}\,\overset{+}{\mathrm{a}} - \mathrm{h\,D\,F\,G} - \mathrm{C\,e\,G.}$$

Wie ersichtlich, tritt der Akkord auf der zweiten Stufe hier als Septimenakkord auf, weil, wie schon bemerkt worden, der Dreiklang C: II in der Praxis leicht mit a: IV verwechselt werden kann, was bei dem Septimenakkorde nicht so leicht der Fall ist.

Bei Besprechung der Septimenakkorde weist Hauptmann auf den grossen Unterschied hin, welcher zwischen den Septimenakkorden auf der ersten, dritten, vierten und sechsten (in Dur), und denen auf der zweiten, fünften und siebenten Stufe besteht. Für den praktischen Harmonieunterricht ist dies von grosser Bedeutung, indem sich die ersteren (I, III, IV und VI) hinsichtlich ihrer Einführung sowie metrischen Stellung, wesentlich von den letzteren (II, V und VII) unterscheiden. Die Septimenakkorde I, III, IV und VI gehen aus dem Systeme F a C e G h D hervor, und die anderen aus dem Dissonanz-Systeme G h D F a C, in welchem die Töne D und F als ungetrennt aufzufassen sind. Bei den ersteren müssen die Septimen vorbereitet sein, oder als „nachschlagende" auftreten, was bei den anderen (II, V und VII) nicht immer notwendig ist. — Die Septimenakkorde der ersten Gruppe (I. III. IV und VI) unterscheiden sich auch von denen der zweiten dadurch, dass dieselben mit vorbereiteter Septime die metrisch erste Stelle erhalten wollen; während die der zweiten Gruppe auch dann, wenn die Septime vorbereitet ist, auf sogenannten „schlechten" Taktteil zu stehen kommen können. Die nachschlagende Septime muss normal bei allen Septimenakkorden eine metrisch zweite Stelle erhalten.

Im vierzeitigen Metrum ist, wie Hauptmann in seiner „Natur der Metrik" nachgewiesen hat, die erste Zeit eine dreifach akzentuierte, die zweite einfach und die dritte doppelt akzentuiert. „Daher das vierzeitige Metrum hauptsächlich seine erste und dritte Zeit als akzentuierte hervorhebt; die zweite dagegen, mit ihrem einfachen Gliedakzente, nicht wohl zum Träger eines harmonisch schwerbetonten Momentes geeignet erscheinen lassen kann." Was nun das dreizeitige Metrum betrifft, so sind die meisten Musiker und auch wohl ein grosser Teil der Musiktheoretiker der Ansicht, dass nur die erste Zeit eine akzentuierte ist. Wenn dies wirklich der Fall wäre, so würde nns z. B. der Schluss einer Polonaise, der fast immer auf das zweite Viertel im letzten Takte fällt, durchaus nicht befriedigen können, denn ein befriedigender Abschluss eines Musikstückes kann immer nur auf eine metrisch erste Zeit fallen. Hauptmann hat nun auch in seiner Metrik schlagend nachgewiesen, dass im dreizeitigen Metrum das zweite Glied eine doppelte Bestimmung erhalten hat, und dies folgendermassen veranschaulicht:

I — II
I — II

Es ist demnach das zweite Glied ein zweites im ersten und zugleich ein erstes im zweiten Paare und kann daher im dreizeitigen Metrum auf die zweite Zeit nicht nur die nachschlagende, sondern auch die vorbereitete Septime zu stehen kommen. —

Bezüglich der Septimenakkorde Dur: I, III, IV und VI, will ich noch bemerken, dass nach Hauptmann die Quinte derselben (Terzquartlage) im Bass nicht sprungweise auftreten darf, weil diese Lage einer Quartsextlage gleichkommt.

(Schluss folgt.)

IV. Musikpädagogischer Kongress.

Die Vorbereitungen für den zu Ostern hier stattfindenden IV. Musikpädagogischen Kongress nehmen jetzt die Arbeitskraft des Vorstandes voll in Anspruch. Die Tagesordnung gliedert sich in Vorträge, Berichte, Kommissions - Referate und Demonstrationen. Von grösseren Vorträgen mit anschliessender Diskussion, Referaten und Demonstrationen stehen auf der Tagesordnung:

I. Allgemein musikpädagogische:

Die Einwirkung der Tendenzen des Musikpädagogischen Verbandes auf die Fortentwicklung der musikalischen Erziehungslehre und der künstlerischen Jugend- und Volksbildung.

Welche Bedeutung hat die Methode Jacques Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend.

Das Harmonium und die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik.

II. Soziale Fragen:

Wie lässt sich die soziale Lage des Musiklehrerstandes mit den berechtigten Interessen der Gesamtheit vereinigen.

Die Altersversorgung der Musiklehrenden. Das Invalidengesetz. Die Privatbeamtenversicherung. Die Pensionszuschusskasse deutscher Musiklehrerinnen.

III. Gesangspädagogik. a. Kunstgesang.

Ueber die Grundgesetze der menschl. Stimme.

Die Erfordernisse der praktischen, theoretischen und musikwissenschaftlichen Ausbildung der Gesangspädagogen.

Ueber die Resonanz der menschlichen Lautgebung.

b. Schulgesang: Zur Reform des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten.

Staatliche Fortbildungskurse und die Hallenser Prüfungsordnung.

Die gesangliche Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten:

a. Aus welchen Gründen bleibt die gesangliche Ausbildung der Lehrkräfte an den Lehrerbildungsanstalten noch vielfach hinter den gesetzlichen Bestimmungen zurück.
b. Welche Anforderungen sind bei der Abschlussprüfung an die Seminaristen zu stellen, die später mit der Erteilung des Gesangunterrichts betraut werden sollen.

Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen.

Die Singstimme des Schulkindes.

IV. Referate der Kommissionen:

a. Die Ausgestaltung der Violinlehrer-Seminare: Lehrpläne und Lehrgänge.
   Die Physiologie der Bogenführung nach den Grundsätzen von Dr. Steinhausen.
b. Theorie- und Harmonielehre. Alte und neue Systeme. Ihre Brauchbarkeit für den Unterricht.
c. Die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Musiklehrer-Seminaren: Wertung der einzelnen Disziplinen, Vorbedingungen, Zeitdauer und ihre praktische Uebermittlung.
d. Die Uebungsschule.

V. Demonstrationen:

a. Die moderne Klaviertechnik und ihre praktische Verwendbarkeit bei dem Klavierunterricht.
b. Der Einfluss der deutschen und italienischen Sprache auf die Resonanz des menschlichen Stimmorgans und die Ausnutzung der Vorteile beider Sprachen zugunsten des Kunstgesanges.
c. Demonstrationen am Harmonium.

Das obenstehende reichhaltige Programm lässt sich nur erledigen, wenn, besonders an den Nachmittagen, einzelne Abteilungen zu gleicher Zeit tagen. Die Einrichtung wird jedoch derart getroffen werden, dass den verschiedenen Interessentenkreisen die Möglichkeit geboten ist, alle ihr Gebiet berührende Sitzungen zu besuchen.

Bei der grossen Wichtigkeit und der einschneidenden Bedeutung der meisten zur Diskussion stehenden Fragen ist die ausgedehnteste Beteiligung der Musikpädagogen erwünscht. Der Vorstand richtet daher an alle, denen der Fortschritt unserer Kunst und ihrer Lehre am Herzen liegt, die dringende Bitte, den Kongress zu besuchen und sich persönlich an den Diskussionen zu beteiligen. (Ueber die Anmeldungen s. Inserat.)

Anmerkung. Eine Lehrmittel-Ausstellung findet nicht statt.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Es ist zweifellos, dass die Hochflut öffentlicher Musikmacherei, von der wir in den letzten Wintern in steigendem Masse überschwemmt worden sind, am abebben ist. Vielleicht hat gerade die Tatsache, dass das ganze Konzertwesen einem industriellen Spekulantentum verfallen ist, am meisten dazu beigetragen. Jedenfalls hat es die Entwicklung beschleunigt. Denn diese industrielle Entwicklung unseres öffentlichen Musizierens ist unverkennbar ein in sozialer Hinsicht ausserordentlich wichtiger Faktor; noch ist gar nicht abzusehen, wohin diese Bewegung uns noch führen mag. Es ist noch nicht lange her, dass jeder Musiker allein den Kampf mit der Welt aufnahm. Was ihm an Hilfe zuteil werden konnte, mag in den Konzertverbänden der einzelnen Städte, die diese Künstler zur Mitwirkung heranzogen, mag andererseits in der Vorbereitungsarbeit von Konzerten durch Musikalienhandlungen und dergl. oder auch in der Vorbereitung durch ein besonderes

Komitee, das den Verkauf der Karten in die Hand nahm, Besorgung des Saales usw. gewesen sein. Die letztere ist die älteste Art, die der früher, zur Zeit unserer Klassiker zum Beispiel, allgemein üblichen Weise der Veröffentlichung von Werken auf dem Wege der Subskription entspricht. Diese Art kann zweifellos etwas gönnerhaft Unangenehmes bekommen, scheint mir aber auch heute noch der sicherste Weg, auf dem man dazu gelangen könnte, an kleinen Orten, in Landstädtchen und dergl. gute Konzerte zu ermöglichen und auf diese Weise jene Dezentralisation unseres musikalischen Lebens herbeizuführen, die eine der wichtigsten künstlerisch-sozialen Aufgaben unserer Zeit darstellt.

Die Steigerung der Verkehrsmittel hat dann auf seiten der Virtuosen eine Tätigkeit ermöglicht, an die man früher gar nicht denken konnte. Bei den damaligen Fahrten mit den Postwagen, den vielen damit verbundenen Zufälligkeiten, war eine Konzerttournee im heutigen Sinne ganz ausgeschlossen. Man mag aber auch noch die höchste Tätigkeitsentwicklung eines Liszt heranziehen, so bleibt sie noch unabsehbar zurück hinter einem Verhältnis, wie es sich z. B. im Beginn dieser Saison bei dem verstorbenen Alfred Reisenauer offenbarte, für den sich in einer genaueren Prüfung ergab, dass er zu Ende September bis Mitte April keinen Tag mehr frei hatte. Wohin wir in dieser Hinsicht noch kommen können, bezeugt die in diesen Tagen gemeldete Tatsache, dass eine sehr beliebte Sängerin — hier war es allerdings eine Brettldiva — mit Hilfe des Automobils am gleichen Tage an fünf verschiedenen Stellen aufgetreten ist. Hier hätten wir also einen Industrialismus der Künstler, für den sich viel zahlreichere Beispiele aufbringen liessen, als man wohl im allgemeinen meinen möchte. Wir haben sehr viele Opernkräfte, selbst an ersten Instituten, oder auch gerade die, die jeden freien Spieltag zu irgend einer Gastspielreise oder einem Auftreten in Konzerten oder Privatgesellschaften benutzen, wie überhaupt das Auftreten in Privatgesellschaften für viele hervorragende Künstler eine Haupterwerbsquelle bedeutet. Wie schädlich diese Ueberanspannung der Kräfte wirken muss, mag man sich leicht sagen, wenn man bedenkt, dass dieses Auftreten in Privathäusern doch erst gegen Mitternacht erfolgen kann, nach Abschluss des eigentlichen Berufsdienstes. Die Nervenüberreizung so vieler heutiger Künstler, der rasche Stimmenverbrauch, hat in dieser übertriebenen Ausnutzung der Kräfte oft die stärkste Ursache. Ueber diesen kapitalistischen Zug in unserer Künstlerwelt hat vor einigen Jahren Eugen d'Albert bewegliche Klage geführt, wozu er, der das Beispiel einer sehr strengen Selbstzucht und eines freiwillig geleisteten Verzichtes auf sichere Einnahmen zugunsten der ihm höher erscheinenden produktiven Tätigkeit vollauf das Recht hat. Er beklagte diese Entwicklung hauptsächlich im Interesse der künstlerischen Jugend, die nicht rasch genug herauskommen könne. Sicher beruht z. B. der arge Verfall der Gesangskunst oder, sagen wir richtiger, der schnelle Verbrauch der Stimmen in hohem Masse auf der Tatsache, dass sich die gesangstudierende Jugend nicht mehr genug Zeit zur Ausbildung lässt, dass sie allzu früh ins Konzertleben tritt. Jugendlichkeit der Stimme, des Ausdrucks und der Erscheinung mögen da oft zunächst rasche Erfolge bringen, die aber bitter mit dem allzu schnellen Verfall der Kräfte bezahlt werden.

Aber den stark kapitalistisch-industriellen Zug hat unser Konzertleben doch mehr durch die nichtkünstlerischen Kräfte erhalten. Aeusserlich stellt es sich sogar so dar, dass hier die Teilung der Erde, wie sie Schiller kündete, sich bemerkbar macht. Der Künstler wurde offiziell als der in allen praktischen Lebensfragen unzulängliche Mensch genommen und die Praktiker des Lebens traten nun an ihn heran, um ihm die „Sorge“ dafür abzunehmen, auf dass er lediglich seiner künstlerischen Tätigkeit leben könne. Auf diese Weise hat sich das Konzertagentenwesen entwickelt. Ein übernervöser, ausserordentlich reizbarer und aus innerer Notwendigkeit zu hastiger Tätigkeit gelangter Künstler wie Bülow gewann einen Sekretär, der für ihn alles Geschäftliche besorgte. Dazu gehört nicht das bloss Pekuniäre, sondern auch viel mit dem Künstlerischen in enger Berührung Stehendes, z. B. Besorgung eines guten Saales, eines guten Instrumentes, Ueberprüfung der Programme wegen Zusammenfalls gleicher Stücke, dann natürlich genaue Ueberwachung wegen der Zeit und dergl. mehr. Aus dem vorzüglichen Sekretär und Geschäftsverwalter Bülow's, Hermann Wolff, ist die erste weltumspannende Konzertagentur geworden. Aus dem untergeordneten Gehilfen eines Künstlers hat sich eine unser Konzertleben in kaum zu ahnender Weise beherrschende Macht entwickelt, bei der die Künstler Hilfe suchen. Ich will hier im einzelnen keine Beschuldigungen erheben. Es geht die Legende, dass Hermann Wolff Anfängern das Auftreten im Konzertsaal sogar abgeraten habe; ob mit Erfolg, ist eine andere Frage. Tatsache ist, dass durch diese Konzertdirektion ein Konzertbetrieb organisiert worden ist, der es fertig gebracht hat, dass an jedem Abend so und so viele Solistenkonzerte stattfanden, für die die Oeffentlichkeit überhaupt gar keine Teilnahme haben konnte; dass ausgerechnet das Konzert in Berlin den Musikbeflissenen allmählich als Notwendigkeit erschien, und zwar mit dem ganz festen Bewusstsein, dass dieses Konzert eine grössere, vom Konzertgeber allein aufzubringende Summe verschlingen würde, dass dieses Konzert lediglich den Zweck haben sollte, Kritik zu bekommen. Das Geschäft war so lukrativ —, man hat öffentlich den jährlichen Reingewinn der

Konzertdirektion Wolff auf 200 000 Mk. beziffert — dass noch zahlreiche andere Konzertdirektionen entstanden. Die Zahl der Konzerte wuchs in so ausserordentlichem Masse, dass die Grundstücksspekulation auf diesem Gebiete einsetzte. Wir haben in Berlin seit 1900 sieben neue Konzertsäle erhalten.

(Fortsetzung folgt.)

Die neue Orgel im Blüthnersaal.

Der Blüthnersaal hat durch die Anschaffung einer grossen Orgel die letzte Bedingung erfüllt, die man heutigen Tags an einen Konzertsaal vornehmen Stils zu stellen berechtigt ist. Das imposante, vom Württembergischen Hoforgelbauer E. F. Walcker verfertigte Werk gehört, wenn auch nicht zu den grössten, so doch zu den eigenartigsten und bezüglich seiner Klangschönheit vollkommensten Berlins. Es verfügt über drei Manuale mit 46 und ein Pedal mit 15 Stimmen, zusammen also über 61 Register, die in der verschiedensten Weise mit einander verbunden und mit Hilfe einer Crescendo- und Decrescendowalze, eines automatischen Pianopedals und verschiedener Nebenzüge die denkbar mannigfaltigsten Schattierungen und überraschendsten Klangeffekte zu erzeugen imstande sind. Die dynamischen Zwischenstufen vom gewaltigen ff bis zum leisen Verhallen des Tones sind unzählig. Um ein derartig kompliziertes Werk vollkommen zu beherrschen und seine Geheimnisse bis in seine verborgensten Tiefen zu erforschen, gehört freilich ein längeres Studium, ein jahrelanges Vertrautsein, das billigerweise weder von den Herren H. Lindquist (Wisby) und P. Rabe (Berlin), die die erstmalige Vorführung des Werks übernommen hatten, noch von Herrn A. W. Lenpold in seinem einige Tage darauf veranstalteten Orgelkonzert beansprucht werden konnte. Immerhin erwies sich an beiden Abenden die neue Orgel als ein Werk von so hoher Vollkommenheit und entfaltete namentlich in den Pianoschattierungen des Vox humana-Registers Klangwirkungen von so zauberischer Schönheit, dass man nicht nur verschiedene Orchesterinstrumente, sondern zuweilen sogar ferne Engelstimmen und verhallende Glockentöne deutlich zu unterscheiden glaubte. Gelingt es noch, in allen Registern eine vollkommene Reinheit der Stimmung herzustellen, so kann man dem Blüthnersaal zu dieser grossartigen Akquisition aufrichtig gratulieren und nur noch den Wunsch hinzufügen, das herrliche Werk möge recht bald einen eigenen, ständigen Organisten erhalten, unter dessen Pflege und Obhut es sich in kurzer Zeit ohne Zweifel zu einem wichtigen Faktor des Berliner Musiklebens gestalten wird.

Arno Kleffel.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Herr Axel Sandberg-Berlin ist zum 1. April an das Städtische Konservatorium zu Krefeld als Lehrer für Sologesang berufen. Herr Sandberg ist Spezialist für Tonbildung und hat durch zwei Werke: „Eine natürliche und vernünftige Tonbildung" und „Empirische Gesangsschule", die Aufmerksamkeit der Gesangspädagogen auf sich gelenkt.

Der auf den Musikschulen Kaiser in Wien als Schüler Frau Materna's ausgebildete Baritonist Emerich Schreiner, bisher am Stadttheater in Aachen, wurde an das Hoftheater in München engagiert.

Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt sein Sommer-Semester am 1. April.

Vermischte Nachrichten.

Die rühmlichst bekannte Sopranistin Fräul. Helene Stägemann wurde vom König von Sachsen zur Königl. Sächsischen Kammersängerin ernannt.

Der Pianist Wilhelm Backhaus erhielt vom Grossherzog von Hessen das Ritterkreuz I. Klasse des Verdienstordens Philipp's des Grossmütigen.

In Paris starb der namhafte Sänger und Gesangspädagoge Salvatore Marchesi, Gatte der berühmten Mathilde Marchesi, 86 Jahre alt.

Die Kaiserlich Russische Hofoper plant für die Zeit vom 20. Mai bis 10. Juni ein Gastspiel im Neuen Königl. Opernhause. An der Spitze des Unternehmens steht der Fürst Zeretelli, der es verstanden hat, den Zaren dafür zu interessieren. Es sollen 10 Opern aufgeführt werden, darunter „Eugen Onegin" und „Pique Dame" von Tschaikowsky, sowie Rubinstein's „Dämon" und „Mazeppa".

Peter Cornelius Oper „Gunlöd" kam in der Ergänzung und Instrumentation Waldemar von Baussnern's durch Professor Buths in dem letzten Konzert des Düsseldorfer Städt. Musikvereins zur Aufführung. Der Erfolg war ein sehr bedeutender, den tiefsten Eindruck erzielten die beiden ersten Akte. Prof. Buths und W. v. Baussnern wurden lebhafte Ovationen gebracht.

Am 27. Februar waren es 25 Jahre, dass Julius Stern, ein Künstler, dessen Wirken für Berlins musikalisches Leben von grosser Bedeutung war, aus dem Leben schied. In Breslau, 8. August 1820 geboren, Violinschüler von Peter Lüstner, später in Berlin von Maurer und Ganz, trat er 1834 als Altist in die Singakademie ein, wurde Kompositionsschüler der Akademie und setzte seine Gesangstudien später in Dresden und Paris fort. 1847 nach Berlin zurückgekehrt, gründete er den „Stern'schen Gesangverein", dessen Leitung er bis 1874 inne hatte und der schnell einer der renommiertesten in Deutschland wurde. Er widmete sich zunächst vorzugsweise der Pflege Mendelssohn'scher Musik. Im Jahre 1850 gründete Stern in Gemeinschaft mit Theodor Kullak und A. B. Marx das „Konservatorium der Musik", welches er, nach dem Ausscheiden beider, allein unter seinem Namen fortführte und zu hoher Blüte brachte. Seine reformatorische Tätigkeit setzte er bei der Leitung der Symphoniekapelle und der Reichshallenkonzerte fort, indem er neben Schumann und Berlioz auch Werke von Wagner und Liszt aufführte und ihnen damit den Boden in Berlin bereitete. 1849 wurde er zum Königl. Musikdirektor, 1860 zum Professor ernannt.

Am 28. Februar starb zu Wien die Kammersängerin Pauline Lucca, eine der gefeiertsten und berühmtesten Opernsängerinnen ihrer Zeit. Am 25. April 1841 zu Wien geboren, trat sie, da ihre Stimme und reiche musikalische Begabung Aufsehen erregten, mit 15 Jahren dem Chorverband der K. K. Hofoper bei. Sie studierte unter Richard Levy und Uffmann; durch ihren Fleiss erhielt sie bald kleinere Rollen zuerteilt, schon 1859 sang sie probeweise in Olmütz und wurde als Primadonna verpflichtet, ein Jahr später ging sie nach Prag und bereits 1861 erhielt sie eine lebenslängliche Anstellung an der Königl. Oper zu Berlin. Hier errang sie sich eine glänzende Position und war rasch der gefeierte Liebling des Berliner Publikums. Zu ihren Glanzrollen gehörte die „Zerline" im Don Juan, „Valentine" in den Hugenotten, „Selika" in der Afrikanerin und ähnliche. 1872 brach Pauline Lucca infolge eines Konfliktes mit Mathilde Mallinger ihren auf Lebenszeit geschlossenen Berliner Vertrag und begab sich nach Amerika, wo sie Triumphe sondergleichen feierte. Das transatlantische Gastspiel war an Abenteuern reich, so musste die Lucca einmal vor 30 kriegerisch geschmückten Indianerhäuptlingen singen; kurze Zeit hat sie auch die Leitung des Tarantheaters in der Havana geführt. 1874 kehrte sie in die österreichische Kaiserstadt zurück, um in ein festes Verhältnis zur K. K. Hofoper zu treten, das sie erst 1889 löste. Pauline Lucca, die die Titel einer königl. preussischen und kaiserlich österreichischen Kammersängerin führte, hatte sich in den sechziger Jahren mit einem Baron Adolf v. Rhaden vermählt und später, nach Trennung dieser ersten Ehe, mit dem Major Freiherrn v. Wallhofen, dessen Wittwe die Künstlerin seit 1899 war. Die Heimgegangene war ein Gesangsphänomen allerersten Ranges, gleich bedeutend im dramatischen Fach wie in der Koloratur, wo sie Spezialitäten wie die der Patti und der Artôt vielfach erreichte, ja noch überbot, eine Künstlerin, deren Zauber niemand widerstand. Sie erfreute sich, in den siebziger Jahren zumal, einer wohl beispiellosen Popularität. Das Wirken dieser volkstümlichsten Sängerin deutscher Zunge bedeutet eines der ruhmreichsten Blätter im Ehrenbuche der europäischen Gesangskunst.

Ueber die wechselvollen Schicksale der vier wiederaufgefundenen Ouvertüren Richard Wagner's berichtet die Vossische Zeitung: „Die Ouvertüre „Rule Britannia", die der Königsberger Zeit des Meisters entstammt, hat der damalige „Musikdirektor Wagner" nachweislich zweimal — im Schauspielhause zu Königsberg und im Rigaer Schwarzhäupterhause — dirigiert. 1840 hat Wagner die Partitur von Paris aus der Londoner philharmonischen Gesellschaft eingereicht; seitdem war das Werk verschollen und erst vor drei Jahren kam es wieder ans Tageslicht. Eigentümer der Partitur war ein in Leicester ansässiger Musiker namens Kyrus Bertie Gamble, der sie seinerseits von einem Kapellmeister Thomas erstanden hatte. Wie und wann dieser Thomas das Werk an sich gebracht hat, bedarf noch der Aufklärung. — Die Ouvertüre „König Enzio", die das Datum des 3. Februar 1832 trägt, gilt Raupach's Trauerspiel gleichen Titels, in dessen Leipziger Aufführungen Wagners Schwester Rosalie die Lucia di Viadagli spielte. Richard Wagner als Helfer eines schnellfertigen Dramenschreibers vom Schlage Raupachs tätig zu sehen, entbehrt immerhin nicht des pikanten Reizes! — Die „Polonia" ist der Niederschlag einer politischen Bewegung, die sich für die landflüchtigen Polen des Jahres 1831 entflammte. 1840 bot Wagner in Paris seine Arbeit dem Kapellmeister Duvinage für ein von der Prinzess Czartoryska im Théâtre de la Renaissance geplantes Wohltätigkeitsfest an. Die Sache zerschlug sich, gleichwohl behielt Duvinage das Manuskript, das er zwanzig Jahre später Henri Litolff lieh, der es an einen Herrn Arban weitergab. Seitdem war die „Polonia" verschollen, bis sie der Verleger Choudens 1879 im Besitze des Impresarios Escudier entdeckte und erwarb. Choudens überliess sie Pasdeloup und dieser wieder Wagner's Freund Nuitter, bis das Werk nach einundvierzigjähriger abenteuerlicher Irrfahrt in die Hände des Komponisten zurückkehrte, der es 1881 in Palermo am Geburtstage seiner Frau erstmalig zur Aufführung brachte. — Die „Columbus-" Ouvertüre endlich hat Wagner für das gleichnamige Schauspiel von Theodor Apel geschrieben, das in Magdeburg in Szene ging. Auch im Leip-

ziger Gewandhause (1835) und im Schwarzhäupterhause zu Riga (1838) wurde das Tonwerk gespielt. 1840 nahm sich gar das Orchester des Pariser Konservatoire seiner an, und ein Jahr später liess es Schlesinger-Paris in der Salle Herz aufführen. Dann übersandte Wagner die Partitur nebst Stimmen Herrn Jullien-London; von allen Mitteln entblösst, konnte er, wie bekannt, nicht einmal das Porto für das von Jullien abgelehnte Manuskript aufbringen; die Partitur ging so verloren und ist erst neuerdings wieder aufgespürt worden.

Bücher und Musikalien.

Fr. Smetana: „Mein Vaterland." Zyklus symphonischer Dichtungen für grosses Orchester. I. Visegrad. Partitur-Handausgabe.

Jan Marak: Phantasie (D-dur) über Themen aus Fr. Smetana's Oper „Der Kuss" für zwei Violinen.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Friedrich Smetana's symphonischer Zyklus „Mein Vaterland" hat sich schon seit geraumer Zeit als eine der bedeutendsten Aeusserungen nationalen Musikempfindens auch in Deutschland eingebürgert. Daher ist das Erscheinen einer kleinen, zu Nachlesen bei Aufführungen und Selbststudium bestimmten Handausgabe der Partitur sehr willkommen zu heissen. Vorläufig liegt der erste Teil des Gesamtwerks, „Visegrad", in einer solchen Edition vor, die sich durch klaren, deutlichen Stich und gutes Papier auszeichnet. Es steht ausser Zweifel, dass diese schöne, dabei sehr wohlfeile Neuausgabe viele Freunde finden wird, zumal sie, äusserlich dem Format der bekannten Payne-Eulenburg'schen Partituren und jenen der Werke von Wagner und Strauss gleich, sehr handlich und leicht in der Rocktasche unterzubringen ist.

Für instruktive Zwecke bestimmte Jan Marak eine kleine, mehrteilige und mit gutem Geschmack gearbeitete Phantasie für zwei Violinen (ohne Pianofortebegleitung), der einige Themen aus der Oper „Der Kuss" von Fr. Smetana zugrunde gelegt sind. Stricharten und Fingersätze sind genau bezeichnet, ebenso ist auf fortlaufende Angabe von dynamischen und agogischen Feinheiten mit allem Fleiss Bedacht genommen.

A. Kalnins: Drei Skizzen für Pianoforte.

Kommissionsverlag P. Neldner, Riga.

Die drei Klavierstücke des mir bisher unbekannten lettischen Komponisten sind in der Tat nur Skizzen, ja vielleicht nur Anmerkungen oder Entwürfe zu solchen. Immerhin weisen sie, besonders in der fein empfundenen zweiten Nummer, manchen Zug persönlicher Eigenart auf und können wohl dazu dienen, auf den Tonsetzer aufmerksam zu machen. Erst weitere Emanationen seines künstlerischen Schaffens werden dem Beurteiler die Möglichkeit geben, sich über A. Kalnins eingehender zu äussern.

Eugen Segnitz.

M. Koch: „Deutsche Klänge". 30 neue Gesänge mit leichter Klavierbegleitung.

Albert Auer, Stuttgart.

Otto R. Hübner: Schlichte Lieder nach Gedichten erster Meister als Neue Volksweisen mit Klavier. 3 Hefte.

Jul. Hainauer, Breslau.

Unter den vielen unerquicklichen, zum Teil ungeniessbaren Liederproduktionen der neueren Zeit heben sich diese beiden Sammlungen insofern vorteilhaft ab, als sie auf den Volkston gestimmt und mit Vermeidung unlogischer Gewaltsamkeiten und unmotivierter Dissonanzengrübelei so schlicht und einfach gesetzt sind, dass sie jeder halbwegs geübte Dilettant mit leichter Mühe vom Blatt singen und spielen kann, ja die „Deutschen Klänge" von Koch sind zuweilen von einer Harmlosigkeit und von so einfach kindlichem Gepräge, dass man ihre Entstehungszeit mindestens um 100 Jahre zurück datieren könnte Mit dieser Einfachheit ist es aber heutigen Tags allein nicht mehr getan, die Neuzeit verlangt nun einmal schärfere Ausdrucksmittel und irgendwelche eigenartige Züge, die sie auch im einfachsten Lied nicht mehr missen mag. Nach dieser Seite hin werden die schlichten Lieder von Hübner den modernen Ansprüchen schon eher gerecht und bieten auch durch die Wahl der Texte, die zum grössten Teil der besten zeitgenössischen Lyrik entstammen, eine grössere Mannigfaltigkeit. Leider hat im 2. Heft ein Kobold eine ganze Reihe böswilliger Streiche vollführt. Gleich in der ersten Nummer, dem bekannten Lied von Reinick „Wie ist doch die Erde so schön, so schön", verkürzt der Komponist willkürlich die Anfangszeile, die in beiden Strophen gleich lautet, durch die Weglassung der beiden letzten Worte zu einem Versfuss. Das wäre ja weiter nicht schlimm und zeugt höchstens von einer gewissen Pietätlosigkeit, die sich der Komponist dem Dichter gegenüber zuschulden kommen lässt. Nun ist aber diese Verkürzung in der dritten Strophe nicht möglich. Was macht da der Komponist? Er setzt den Text nicht unter die Noten, denn der passt zu ihnen, wie die Faust aufs Auge, sondern fügt ihn am Schlusse mit bei, überlässt es somit dem Sänger sich mit den ungleichen Versfüssen zurecht zu finden. Das ist jedenfalls unzulässig. Noch schlimmer ergeht es der nächsten Nummer „Verirrt", die von dem Lied nur die erste Zeile enthält und dann die zweite

Hälfte der daranffolgenden Nummer bringt. Mag dieses Versehen auch in erster Linie dem Drucker zur Last fallen, so bleibt es doch unverantwortlich nnd rätselhaft, wie ein Notenheft in einem derartig korrumpierten Zustand in die Welt hinaus wandern kann. Da sich in diesem Heft auch sonst noch allerlei harmonische Inkorrektheiten und Nachlässigkeiten unliebsam bemerkbar machen, so kann die Verlagshandlnng im Interesse des ganzen Werks gar nichts besseres tun, als möglichst schnell eine neue und korrekte Ausgabe des Heftes herstellen zu lassen.

Arno Kleffel.

Vereine.

Der 8. Vortragsabend des **Vereins der Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen zu Potsdam** gestaltete sich zu einem höchst genussreichen und künstlerischen. Eingeleitet wnrde der Abend durch ein Quartett von Dr. W. Miekley, eines heimischen Komponisten, das durch seine gewählte Melodik, feinen thematischen Anfban, unterstützt dnrch ausgezeichneten Vortrag von vier vorzüglichen Spielern, die Znhörer bis znm Schluss zn fesseln wnsste. Dann sprach Frl. Cornelie van Zanten aus Berlin über das Thema: „Der vorherrschende Konsonantismus und der mangelhafte Vokalismus der deutschen Sprache.“ Sie führte nach allgemeinen Schilderungen im besonderen die Folgen aus, welche diese Eigentümlichkeiten für den deutschen Gesang haben. Sie stellte das Bild dieser Folgen im Gegensatz zu den romanischen Sprachen Französich, Spanisch, Italienisch, speziell letzterer inbezug auf die Behandlung der Vokale beim Singen, und zeichnete in klarer, genau ausziselierter Sprache ein äusserst lehrreiches System zur Vermeidnng hervortretender Misstände. Durch ihr angeborenes Rednertalent, die schöne Diktion ihrer Sprache und ihr abgeklärtes Wissen fesselte Frl. van Zanten die Anwesenden zu gespanntester Aufmerksamkeit. Am Schluss sang Frl. Vally Fredrich, eine Schülerin Frl. v. Zanten's, 7 Lieder: Schubert's „Die Stadt“, „Der Tod nnd das Mädchen“ und „Gretchen am Spinnrad“, von Alfred Reisenauer „Der wunde Ritter“ und „Bergstimme“, von van Eyken „Arm Seelchen“ und „Schmied Schmerz“. Ihre schöne pastose Altstimme besass genau die Qualitäten, um die technischen nnd klanglichen Anforderungen zu erfüllen, zumal sie in Herrn Tabernal-Berlin einen Künstler ersten Ranges zum Begleiter hatte. Mehr als die klangliche nnd technische Leistung dürfte die hohe Befähigung der Sängerin im Fühlen nnd in der Selbstbeherrschung ihrer reichen Persönlichkeit in jedem Augenblick hervorzuheben sein. So viel Kaltblütigkeit des Kopfes bei Warmblütigkeit des Gemüts findet sich selten vereint. Den künstlerischen Kräften später wieder zn begegnen, wird jedem eine Frende sein, und kann der Verein mit Stolz auf diesen Abend zurückblicken.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Gesangschule
Adolf Schulze
Ausbildung für Oper u. Konzert
- BERLIN W. -
Lutherstrasse 29 III.

Georg Plothow
Musikalienhandlung & Leihanstalt
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Challier's Musikalien-Hdlg.
Billigste Bezugsquelle
Berlin SW., Beuthstr. 10, Ecke Leipzigerstr. - Spittelmarkt.

J. S. Preuss,
Buch- und Kunstdruckerei.
Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. R. M. Schimmel,
Berlin W., Kurfürstenstr. 155 pt.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)
Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Diskussionen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie
durch die Leiterin
Fräul. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Nachodstrasse 19.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Hennigsches Konservatorium zu Posen

sucht zum 24. April eine erfahrene, methodisch geschulte **Klavierlehrerin.** Meldungen brieflich unter Einsendung des Lebenslaufes. Gute Bedingungen.

H. Germer's Klavier-Unterrichtswerke

in verbesserten Neuausgaben.

Op. 36, **Leichte Etüden.** (Untere Mittelstufe) 3 Hefte . . . . Preis je M. 1.50
Op. 39, **Im Waldesgrün,** 8 leichte Vortragsstücke . . . . Preis M. 1.20
Op. 44, **Elementar-Album neben der Klavierschule.** 90 kurze anregende Vortragsstücke nach beliebten Melodieen zu 2 und 4 Händen. 3 Hefte . . . . Preis je M. 1.20
J. N. Hummel, Sonatine nach Op. 42 . . . . Preis M. 0.60
Album im Sonatinenstil zu 4 Händen nach beliebten Stücken von A. Diabelli und J. Schmitt . . . . Preis M. 1.50

Zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung.

Commissions-Verlag von Hug & Co., Leipzig.

Einzelne Nummern des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“, Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Ferdinand Thieriot.

Zu seinem 70. Geburtstag.

Von

Professor Emil Krause.

Fleiss ist Talent, Talent ist Fleiss. Die ebenbürtige Vereinigung dieser beiden Eigenschaften kennzeichnet den Entwicklungsgang eines Künstlers, dem das Glück beschieden in wenigen Tagen, am 7. April, seinem 70. Geburtstage, auf eine unausgesetzt rege, von den besten Erfolgen begleitete Tätigkeit zurückzublicken. Einfach und schlicht, erfüllt von steter Schaffensfreudigkeit, vollzog sich Ferdinand Thieriot's Lebenslauf, dieser ideal angelegten, immer das Höchste erstrebenden Künstlernatur. Das eigene Können und Vollbringen paarte sich stets mit ehrlicher Bescheidenheit, und diese Bescheidenheit im eigenen Auftreten als Tondichter wurde immer von dem hohen Respekt vor den Anforderungen geleitet, die die wahre Kunst an jeden Berufenen stellt. Hell schien die Sonne im Hause der Eltern auf das ahnungslos in der Wiege schlummernde Kind, sie ergoss ihre warmen Strahlen der Liebe in das zarte Kindergemüt, das, zum Bewusstsein gekommen, sofort die Mission erkannte, ausschliesslich ein dienendes Glied im Reiche der Kunstausübung zu werden. Und so kam es, dass die anfänglich vom Vater geplante kaufmännische Karriere bald aufgegeben wurde und der ausschliesslichen Pflege der Tonkunst weichen musste. Eduard Marxsen und Louis Lee, diese beiden in der Hamburgischen Musikgeschichte mit goldener Schrift verzeichneten Tonkünstler, waren in der Komposition und im Cellospiel auserwählt, die Begabung Thieriot's weiter auf der hohen Bahn der Erkenntnis des absolut Schönen in der Kunst zu leiten. Und mit welchem Resultat! Schon frühzeitig waren Thieriot's Schaffensfreudigkeit und steter Fleiss so bestimmt in den Vordergrund getreten, dass die technische Pflege des Instrumentenspiels, die schon reiche Früchte gezeitigt, dagegen zurücktreten musste. Die produzierende, weniger die reproduzierende Begabung trat sofort in ihre Rechte, und um diese Zeit, etwa ausgangs der 1850er Jahre, machte ich bei einer von ihm komponierten Sonate für Klavier und Horn zuerst Thieriot's persönliche Bekanntschaft. Der Studienzeit bei Marxsen und Lee war eine weitere Unterweisung im Cellospiel bei Prell in Hannover und in der Kompo-

sition bei **Rheinberger** in München gefolgt. Schon frühzeitig verwertete Thieriot das Erlernte mit besten Erfolgen als Lehrer in seiner Vaterstadt Hamburg und 1867 in Leipzig. Dem Grazer Engagement als Steiermärkischer Musikdirektor, dem er von 1870—86 seine volle Kraft widmete, war 1868 ein solches als Musikdirektor in Glogau voraufgegangen. Die Grazer Zeit, an die Thieriot mit besonderer Liebe zurückdenkt, gab seinem künstlerischen Schaffen vielfache Anregung, und nicht wenig wurde diese vorteilhaft beeinflusst durch den Verkehr im Hause des Aesthetikers und Juristen **Friedrich v. Hausegger** und mit den dort weilenden andern hochangesehenen Persönlichkeiten, wie v. Herzogenberg, Rittmeister von Kayserfeld, Regierungsrat Noë, Architekt Hofmann etc. Bei den Musikmatineen im Hausegger'schen Hause leitete Thieriot einen kleinen Damen-Gesangverein, das spätere Quartett „Tschampa". Hausegger, der bedingungslos sich den Reformen Wagner's zuwandte, vermochte es jedoch nicht, Thieriot für die neue Richtung zu gewinnen; trotzdem war der Verkehr ein nicht minder herzlicher. Sein der absoluten Musik ausschliesslich zugewandtes Glaubensbekenntnis, das auch heute noch dasselbe geblieben ist, wies ihn mit voller Entschiedenheit auf die klassische Richtung hin, und hierin war es vornehmlich der mit ihm in langjähriger Freundschaft verbundene **Brahms**, dessen Schöpfungen er sich bedingungslos hingab. Thieriot, der auch dem Grazer Konservatorium seine Lehrkraft gewidmet, ging 1886 wieder nach Leipzig und wirkte dort bis 1902 mit grossem Erfolg als Pädagoge und Kompositionslehrer, wonach er in seine Vaterstadt zurückkehrte, um sich ausschliesslich der Komposition zu widmen, wie er dies schon vielfach in Graz und Leipzig getan.

Von den vielen bis jetzt der Oeffentlichkeit zugeführten Werken, ihre Zahl beträgt einschliesslich der Manuskript gebliebenen weit über 100, haben namentlich „Am Traunsee", für weiblichen Chor, Bariton-Solo und Streichinstrumente, eine „Sinfonietta" und die „Kantate der Klage und des Trostes" die Bedeutung des Künstlers als Epigone der klassischen Zeit befestigt. Den gleichen Erfolg verzeichnet die reich gepflegte Kammermusik in Duo-Sonaten, Trios, Streichquartetten, Quintetten, einem Oktett für Streichinstrumente etc. Ausser der „Sinfonietta" schrieb Thieriot verschiedene Orchesterwerke und arbeitet zurzeit an der fünften seiner grossen Symphonien, die jedoch noch nicht veröffentlicht sind. Ueberall, namentlich in Hamburg, erfreuen sich Thieriot's Werke, eingerechnet ein Konzert für Violine, Konzert für zwei Klaviere, seine vielen Klavierstücke, Lieder etc., wohlverdienter Wertschätzung und Anerkennung. In Hamburg ist kaum ein Konzertinstitut, das nicht aus Ueberzeugung für die Verbreitung seiner Kompositionen eingetreten ist. In erster Linie haben **Julius Spengel** und **Ottokar Kopecky** sich der Verbreitung seiner Kompositionen zugewandt. Wie Brahms sind auch Carl Reinecke, Carl v. Holten etc. seine Verkünder. Als Ehrenmitglied des Hamburger Tonkünstlervereins, wie überhaupt als idealer Künstler und liebenswürdige Persönlichkeit ist die Hingabe stets eine herzliche, und so wird auch die vom Hamburger Tonkünstler-Verein für den 4. April geplante „Thieriot-Feier", die, eingeleitet durch eine Ansprache, ausschliesslich Kompositionen des greisen Künstlers, unter ihnen das vor einigen Jahren erschienene Oktett für Streichinstrumente, bieten wird, die Verehrung für ihn weiter in alle tonangebende Kreise tragen.

Ueber Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik" als Grundlage einer richtigen Akkordlehre.

Von

Wilhelm Rischbieter.

(Schluss.)

Das System der Molltonart gestaltet sich, analog dem Dursysteme, folgendermassen:

D f A c E gis H.

Die Septimenakkorde auf der zweiten, fünften und siebenten Stufe nehmen auch, gleich denen in Dur, den ersten Rang ein; und da ihre Entstehung analog mit den auf obigen Stufen liegenden in Dur (E gis H D f A), so braucht auch bei diesen Septimenakkorden in Moll die Septime nicht immer vor-

bereitet zu sein; nur muss man sich hüten, den Septimenakkord H|DfA (a:II) mit hD|Fa (C:VII) zu identifizieren, da wohl dieser letzte, aber nicht der erste mit Grundton und Septime frei auftreten kann. Bei dem ersten muss, soll die Septime frei auftreten, der Grundton vorbereitet sein. Der Septimenakkord auf der siebenten Stufe in Moll hat vor dem auf derselben Stufe in Dur liegenden das voraus, dass die Septime desselben nicht in der Oberstimme zu liegen braucht; geschieht dies hingegen bei dem in Dur, so wandelt sich dieser Akkord (Dur: VII_7) leicht in Moll II_7 um, z. B.:

cegc — fac — dfah . . . . . .;

als vierter Akkord würde uns jedenfalls degish besser klingen, als der C-Durdreiklang. —

Von den noch übrigen Septimenakkorden in Moll ist der auf der ersten Stufe innerhalb derselben Tonart nicht zu verwerten, weil die Septime desselben sich nicht melodisch auflösen kann. Der auf der vierten Stufe kommt in der Praxis wenig vor, während die übrigen beiden (III und VI) sehr verwendbar sind. Bei diesen Septimenakkorden muss, wie bei denen in Dur auf den Stufen I, III, IV und VI liegenden, die Septime vorbereitet sein oder nachschlagen; auch muss, wie in Dur, die vorbereitete Septime auf „guten" und die nachschlagende auf „schlechten" Taktteil zu stehen kommen.

In früheren Zeiten war es so ziemlich gang und gäbe, den Ton gis in der A-Molltonleiter als ein zufällig erhöhtes g zu betrachten. Da kam Hauptmann im Jahre 1853 mit seiner „Natur der Harmonik" und wies bis zur Evidenz nach, dass es ohne gis, resp. ohne den E-Durdreiklang, gar keine A-Molltonart gibt; weil aus einer Verbindung dreier Molldreiklänge kein lebensfähiges Tonartgebäude hervorgehen kann. Bekanntlich (vielleicht auch vielen Theorielehrern noch nicht bekannt) betrachtet Hauptmann den Molldreiklang, als einen negativen, einen von oben nach unten gebildeten Dreiklang, der dieselben Intervalle enthält, wie der Durdreiklang, nur in entgegengesetzter Reihenfolge. Da nun das Negative ein Positives (Dur) voraussetzt, so kann das A-Molltonartsystem nur von dem positivem E gis H aus gebildet werden: also abwärts gehend. Das Molltonartsystem besteht demnach aus zwei Molldreiklängen und einem Durdreiklang. Der Molldreiklang bildet also hierbei das Vorherrschende. Nun hat Hauptmann noch ein Tonartsystem aufgestellt, in welchem der Molldreiklang eine untergeordnete Stellung einnimmt; dasselbe besteht aus zwei Durdreiklängen und einem Molldreiklang und gestaltet sich, wenn wir den C-Durdreiklang als Mitte setzen, folgendermassen:

F as C e G h D.

Hauptmann hat dieser Tonart den etwas eigentümlichen Namen „Moll-Durtonart" gegeben. Die Benennung: Durtonart mit weicher Unterdominante ist jedenfalls solchen, die mit dieser Sache nicht vertraut sind, verständlicher. Doch der Name dieses Tonartengebäudes ist ja Nebensache; Hauptsache ist, dass das Gebäude ein logisches ist, und dass durch dasselbe nachgewiesen wird, dass z. B. bei der Akkordfolge:

C e G — h D F as — C e G,

die wir in der Praxis ziemlich oft antreffen, der Ton as nicht als ein willkürlich vertieftes a anzusehen ist, sondern dass diese Folge einem Tonartgebäude angehört, welches — wie das Dur- und Molltonartgebäude — ganz folgerichtig konstruiert ist. Den tonischen Dreiklang sowie den Dominantseptimenakkord hat diese Tonart mit der gleichnamigen Durtonart gemein, weshalb sie auch in der Praxis fast immer in Verbindung mit dieser letzteren auftritt.

Charakteristisch für diese Tonart sind ausser dem verminderten Septimenakkord noch die Septimenakkorde auf der vierten und sechsten Stufe; von C-Moll-Dur ausgehend also folgende:

F as C e und as C e G.

Dieser letztere ist allerdings auch in der F-Molltonart als ein sehr verwendbarer vorhanden, nur ist in dieser Tonart folgende Auflösung nicht möglich:

as C e G — as C D F,

indem die F-Molltonart kein D enthält; aus diesem Grunde ist auch der Akkord F as C e als f: I_7 nicht verwendbar, wohl aber als vierte Stufe der C-Molldurtonart, z. B.:

F as C e — F as h D — e G C.

Der Abschnitt: „Das Tonartsystem nach der einen oder anderen Dominantseite übergreifend" in Hauptmann's Werke, ist bezüglich einer richtigen Akkordlehre von grosser Bedeutung. In Dur ist allerdings ein solches Uebergreifen nur von geringer Tragweite, aber immerhin nicht ganz ausser acht zu lassen. Im C-Durtonartsysteme gestaltet sich das nach der Oberdominante übergreifende folgendermassen:

(F) a C e G h D fis.

Da nun die aus einer Verbindung der Grenzen hervorgehenden Dreiklänge: D fis|a und fis|a C, sowie die Septimenakkorde D fis|a C und fis|a C e sich von dem gleichnamigen der G-Durtonart nur dadurch unterscheiden, dass der Ton a in dieser letzteren Tonart als Quintton (A) und im obigen Systeme als Terzton figuriert, so kann dieses System nur dann in Kraft treten, wenn bei Anwendung der oben aufgestellten Akkorde der Ton fis aus dem Grundton von C: IV (F) hervorgegangen ist, z. B.: e G C — F a C D — fis a C D — G h D. Wir vernehmen beim Hören dieser Akkordfolge den Ton a zunächst als Terzton; derselbe ist aber keineswegs benötigt, durch das auf F folgende fis sich in A (D fis A) umzuwandeln. Wir haben bei diesen Akkordfolgen auch gar nicht das Gefühl, dass die C-Durtonart verlassen worden.

Das nach der Oberdominantseite übergreifende Molltonartsystem ist von viel grösserer Bedeutung

denn wir lernen durch dasselbe den Wohnsitz einiger Akkorde kennen, die in der Praxis eine ziemlich grosse Rolle spielen. In A-Moll nimmt dieses System folgende Gestalt an:

(D) f A c E gis H dis.

Die hieraus hervorgehenden Akkorde:

H dis f A, dis f A und dis f A c

sind in der Praxis längst bekannt als übermässiger Terzquartsext-, übermässiger Sext- und übermässiger Quintsextakkord. Wissenschaftlich begründet hat dieselben erst Hauptmann.

Aus dem nach der Oberdominantseite übergreifenden Systeme

(F) as C e G h D fis

geht ein Akkord hervor, der in der Praxis, soviel mir bekannt, nur höchst selten anzutreffen, aber immerhin ein logisch begründeter ist: fis as C e. Bei diesem Akkorde muss, wie bei G : VII_7 die Septime die Oberstimme bilden, und ausserdem beansprucht derselbe in erster Linie die Quintsextlage:

C G C e — a fis C e — as fis C e — G C e . .

Das nach der Unterdominantseite übergreifende Molltonartsystem ist nur unter sehr beschränkten Umständen zulässig, indem der positive Oberdominantdreiklang (Dur), von dem die Bildung des Molltonartsystemes ausgeht, hierbei seine Quinte einbüsst:

b D f A c E gis (H).

Der Molltonart wird hierdurch sozusagen der Lebensnerv abgeschnitten. Soll daher die Existenz der Molltonart nicht ganz beseitigt werden, so kann es in diesem Falle nur dadurch geschehen, dass der Ton b im obigen Systeme nicht in Verbindung mit gis gebracht wird, z. B.:

c E A — D f b — c E A — H E gis . . . .
Bass: a — D — E — E

Die aus einer Verbindung der Töne gis und b hervorgehenden Akkorde E gis b D und gis b D f würden die Existenz der A-Molltonart ganz beseitigen, indem wir dieselben als Bestandteile des nach der Oberdominantseite übergreifenden D-Molltonartsystemes vernehmen würden. Das nach der Unterdominantseite übergreifende Mollsystem enthält aber einen Akkord, der in keinem anderen Systeme zu finden ist und in der Praxis ziemlich oft auftritt, nämlich den Dominantseptimenakkord der Durtonart mit chromatisch erhöhter Quinte. Da nun dieser Septimenakkord (im obigen Systeme c E gis b) wohl niemals innerhalb der A-Molltonart, sondern in der F-Durtonart auftritt, so könnte man denselben gewissermassen als einen Bestandteil der letzteren Tonart betrachten, umsomehr, da die gleichnamigen Intervalle dieser beiden Systeme in demselben Schwingungsverhältnisse zu einander stehen:

b D f A c E gis
B d F a C e (G). —

In Wagners „Rheingold“ befindet sich ein Akkord, den wohl noch keine Komposition eines anderen Komponisten aufzuweisen hat: g h fes; also ein Septimenakkord mit grosser Terz und verminderter Septime (Quinte fehlt). Ich habe mich eingehend mit diesem Akkord beschäftigt und bin zu dem Resultat gekommen, dass der Wohnsitz dieses mysteriösen Akkordes nur zu finden ist, wenn wir, wie es in der Durtonart so oft der Fall, auch in der Molldurtonart die Quinte des Dominantakkordes chromatisch erhöhen, wodurch wir dann, von C ausgehend, folgendes Tonartengebäude erhalten:

F as C e G h dis.

Dieses System ist aber ein im Keime krankhaftes; denn mit demselben Rechte wie hier der positive Grundton C, zugleich negativer von F as C ist, müsste auch der positive Grundton G diese Bedeutung erhalten können (C es G). In diesem Falle bekämen wir aber dann ein ganz unmögliches Tonartsystem:

F as C es G h dis.

Der Ton dis kann daher nur von einem Systeme hergeleitet werden, in welchem der Ton as undenkbar ist. Bei dem hier in Rede stehenden Akkorde ist es folgendes:

(D) f A c E g H dis. —

Aus den von Hauptmann wissenschaftlich begründeten Tonartensystemen gehen also folgende Arten von Dreiklängen und Septimenakkorden hervor:

I.

c e g, c es g, c e gis,
cis e g, cis es g, h dis f.

II.

g h d f, gis h d f, g h dis f,
g h dis fis, h dis f a,
dis f a c, e g h dis.

* * *

Wie schon bemerkt worden, sind einige unorthographisch geschriebene Akkorde dadurch entstanden, dass der betreffende Komponist die Stimme, in welcher der falsch geschriebene Ton auftritt, melodischer gestalten wollte. So befindet sich z. B. in einem Streichquartett von Haydn folgende Akkordverbindung:

+d f as ces — +cis f as ces — +d f as ces,

und zwar in sehr langsamer Bewegung. Dieser Stelle geht unmittelbar in der 1. Violinstimme das Motiv: es — d — es voraus, welches dann in obiger Stelle (+) vom Cello nachgeahmt wird: d — cis — d. Dass der Akkord cis f as ces gar nicht so auffällig klingt, wie er aussieht, rührt doch zweifellos nur davon her, dass wir den Ton cis als des vernehmen. Hätte nun Haydn anstatt cis ein des hingeschrieben, so wäre dadurch eine sehr unmelodische Tonfolge entstanden: d — des — d, denn in einer gesunden Melodie muss auf eine chromatische Tonfolge eine diatonische folgen. Aus diesem Grunde hat vielleicht auch Franz Schubert sein Lied „Am Meer“ folgendermassen begonnen:

as dis fis c — g e g c,

denn da diese Akkordfolge zweimal nach einander auftritt, so würde, wenn Schubert für dis ein es gesetzt hätte — als welches wir ja diesen Ton auch vernehmen — sich diese Stimme so gestalten:

es — e — es — e,

wodurch ein Hin- und Herschieben der Töne es und e entsteht. Es lässt sich daher wohl für manche falsch geschriebene Akkorde ein Entschuldigungsgrund anführen; nur darf ein solcher Akkord nicht in eine Harmonielehre als echter, ursprünglicher eingeschmuggelt werden.

Wir treffen in Musikstücken auch Harmonien an, die dadurch entstanden sind, dass in denselben ein Ton enthalten ist, der den Charakter eines Vorhaltes (oder wie man denselben sonst nennen will) hat. Ein solcher Akkord befindet sich gleich im zweiten Takt von „Tristan und Isolde", wo gis entschieden nicht als Akkordbestandteil zu den Tönen f h dis passt, wohl aber das später folgende a, zu welchem gis auch mit aller Gewalt hinstrebt.

Es lohnt sich nicht, mehrere solcher Scheinakkorde aufzustellen; der gründliche Harmoniekenner, namentlich ein solcher, welcher mit Hauptmanns Harmonik vertraut ist, wird das Echte vom Unechten schon zu unterscheiden wissen.

IV. Musikpädagogischer Kongress.

Zwingende Gründe nötigen den Vorstand, den für Ostern anberaumten IV. Musikpädagogischen Kongress auf Pfingsten zu verlegen. Er findet definitiv in den Tagen vom 7. bis 10. Juni statt. Die bereits angekündigten Vorträge und Referate bleiben dieselben, sie folgen hier noch einmal mit Hinzufügung der Redner.

I. Allgemein musikpädagogische Fragen:

Die Einwirkung der Tendenzen des Musikpädagogischen Verbandes auf die Fortentwicklung der musikalischen Erziehungslehre und der künstlerischen Jugend- und Volksbildung.

Herr Dr. Wilhelm Kleefeld, Berlin.

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

a. Rhythmische Gymnastik — die erste Stufe des Musikunterrichts.

Herr Julius Steger, Flensburg.

b. Ueber das „Solfège".

Herr Dr. Ferd. Krome, Saarbrücken.

c. Praktische Demonstration durch seine Dalcroze-Klasse.

Herr Friedrich Färber, Altona.

Das Harmonium und die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik.

Herr Walter Lückhoff, Leipzig.

II. Soziale Fragen:

Wie lässt sich die soziale Lage des Musiklehrerstandes mit den berechtigten Interessen der Gesamtheit vereinigen?

Frl. Dr. Olga Stieglitz, Berlin.

Die Altersversorgung der Musiklehrenden. Das Invalidengesetz. Die Privatbeamtenversicherung. Die Pensionszuschusskasse deutscher Musiklehrerinnen.

Frl. A. Sprengel, Frl. A. Morsch, Berlin.

III. Gesangspädagogik: a. Kunstgesang.

Ueber die Grundgesetze der menschl. Stimme.

Herr Dr. H. Gutzmann, Berlin.

Die Erfordernisse der praktischen, theoretischen und musikwissenschaftlichen Ausbildung der Gesangspädagogen.

Frl. C. van Zanten, Berlin.

Ueber die Resonanz der menschlichen Lautgebung.

Herr Dr. Katzenstein, Berlin.

b. Schulgesang: Zur Reform des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten:

Staatliche Fortbildungskurse und die Hallenser Prüfungsordnung.

Herr H. Martens, Altona.

Die gesangliche Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten:

a. Aus welchen Gründen bleibt die gesangliche (bez. musikalische) Ausbildung der Schüler der Lehrerbildungsanstalten hinter den Forderungen der gesetzlichen Bestimmungen zurück?

b. Welchen Anforderungen muss der abgehende Seminarist, der später mit der Erteilung des Gesangunterrichts betraut wird, genügen?

Herr Karl Roeder, Herford.

Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen.

Herr Max Ast, Berlin.

Die Singstimme des Schulkindes.

Herren Dr. Gutzmann u. Dr. Flatau, Berlin.

IV. Referate der Kommissionen:

a. Die Ausgestaltung der Violinlehrer-Seminare: Lehrpläne und Lehrgänge.

Die Physiologie der Bogenführung nach den Grundsätzen von Dr. Steinhausen.

b. Theorie- und Harmonielehre. Alte und neue Systeme. Ihre Brauchbarkeit für den Unterricht.

c. Die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Musiklehrer-Seminaren: Wertung der einzelnen Disziplinen, Vorbedingungen, Zeitdauer und ihre praktische Uebermittlung.

d. Die Uebungsschule.

V. Demonstrationen:

a. Die moderne Klaviertechnik und ihre praktische Verwendbarkeit bei dem Klavierunterricht.

b. Der Einfluss d.r dentschen und italienischen Sprache auf die Resonanz des menschlichen Stimmorgans und die Ausnutzung der Vorteile beider Sprachen zugunsten des Kunstgesanges.
c. Demonstrationen am Harmonium.

Nachstehend beginnen wir mit den zu den einzelnen Vorträgen bereits eingesandten Leitgedanken.

Herr Karl Roeder, Herford:

A. Aus welchen Gründen bleibt die gesangliche (bezw. musikalische) Ausbildung der Schüler der Lehrerbildungsanstalten hinter den Forderungen der gesetzlichen Bestimmnngen zurück?
B. Welchen Anforderungen muss der abgehende Seminarist, der später mit der Erteilung des Gesangunterrichts betraut wird, genügen?

Leitgedanken zu A.

Die Lehrerbildnngsanstalten können die gesangliche bezw. musikalische Ausbildung der Volksschul-Gesanglehrer nach dem seit 1. Jnli 1901 behördlich festgesetzten und völlig ausreichenden Ziel in den 6 Schuljahren in genügendem Umfange unter nachstehenden Voraussetzungen vermitteln:

1. Wenn die Volksschule besser vorarbeitet, als es zur Zeit geschieht;
   (Seit dem 15. Oktober 1872 besteht die Bestimmung: „Ziel ist, dass jeder Schüler nicht nur im Chor, sondern auch einzeln richtig und sicher singen könne und bei seinem Abgange eine genügende Anzahl von Chorälen und Volksliedern, letztere möglichst unter sicherer Einprägung der ganzen Texte, als festes Eigentum inne habe.")
2. wenn der Gesangunterricht in der Präparandenanstalt und dem Seminar als Klassenunterricht verschwindet und sich in angemesseneren kleineren Gruppen vollzieht,
3. wenn der Seminar-Unterbau mit ausreichend ausgebildetem Lehrpersonal versehen wird.

Leitgedanken zu B.

Nach den „Allgem. Best. vom 1. Juli 1901" sollen die Zöglinge befähigt werden, den Gesangunterricht in den Schulen zu erteilen, bezw. ein mit einem Kirchen- (Kantor- oder Organisten-) Amte verbundenes Lehramt zu verwalten.

Die Vorbedingungen dazu können in dem durch die Lehrpläne geregelten Musikunterricht im Seminar erfüllt werden.

Bei der Abgangsprüfung sollte der angehende Gesanglehrer nachstehenden Anforderungen genügen müssen:

I. Praktisch.

a. Fachkenntnisse in: Gesang, Klavier- und Violinspiel in dem amtlich festgelegten Umfang;
b. Probelektionen in jeder Klasse der Seminarübungsschule;
c. Einübung und Direktion eines 4stimmigen einfachen gemischten oder Männer-Chores.

II. Theoretisch.

a. Musikdiktat und Gehörbildung (Tonurteilskraft): Niederschrift eines einfachen rhythmisch-melodischen Diktats (im Volksliedcharakter); aus dem Gedächtnis einen Choral oder ein Volkslied in beliebiger Tonart aufzuschreiben.
b. Harmonielehre im Umfange der behördlichen Bestimmungen; auch die nicht für den Organistendienst bestimmten Schüler sollten zur Teilnahme am gesamten theoretischen Unterricht verpflichtet sein.
c. Formenlehre: Neben der Kenntnis der Grundformen, in besonderer Beziehung auf Volks- und einfaches Kunstlied, Bekanntschaft mit den wichtigsten Vokal- und Instrumentalformen.
d. Musikgeschichte: Entwicklung der Tonkunst in der christlichen Zeit in den Hauptzügen; Choral und Volkslied; die grossen Vertreter der wichtigsten Perioden (Lebensbilder).
e. Methodik: Kenntnis der Atmungsorgane, der Sprachwerkzeuge, der Gesangsorgane; Vertrautheit mit der Laut- und Tonbildungslehre, sowie der Atemtechnik mit besonderer Beziehung auf die Schulpraxis, die Geschichte der Methodik des Gesangunterrichts, formalbildende Uebungsstoffe, Choräle und Volkslieder für die einzelnen Stufen der Volksschule.

Bemerkung: Im Sprachunterricht bezw. in dem naturwissenschaftlichen Unterricht werden eingehend behandelt Sprechwerkzeuge und Lautbildungslehre, sowie Akustik und Anatomie des Stimmapparates; der Musikunterricht muss daher mit diesen Unterrichtsgebieten, sowie auch mit dem der Pädagogik und der Kunstgeschichte enge Fühlung unterhalten.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Vielleicht, dass damit der Umschwung bereits eingetreten ist. Die grossen Programmbogen, die die Konzertdirektion Wolff allwöchentlich ausgibt, wiesen früher den ganzen Winter hindurch kaum Lücken auf. Heute ist das ganz anders geworden. Es gibt jetzt eine Konkurrenz der Konzertdirektionen, die zwei Richtungen annehmen kann: das Abjagen anerkannter Kräfte und die billigere Arbeit für

Anfänger. Desgleichen gibt es eine Konkurrenz der Säle. Von diesem Wandel der Dinge müssten eigentlich die Konzertgeber Gewinn haben. Aber nun stellt sich das ein, was längst hätte kommen müssen: es streikt die Kritik. Das Publikum streikt schon lange. Es ist ein offenes Geheimnis, dass die Konzertdirektionen vielfach die grössten Schwierigkeiten haben, um die Freibillets an den Mann zu bringen. Selbst in ganz bedeutenden Konzerten sehen wir vielfach ein auf Grund von Freibillets hinzugekommenes Publikum, das nicht nur künstlerisch sich nicht in den Rahmen fügt, sondern vor allem auch nicht durch sein gesellschaftliches Benehmen. Und gerade hier hätten allerdings die Konzertdirektionen Gelegenheit, einigermassen ihre sonst nicht gerade kunstfördernde Tätigkeit auszugleichen, indem sie vor allem, wo bessere Leistungen zu erwarten sind, sich an jene weiten, wirklich musikliebenden Kreise wenden würden, denen es unmöglich ist, die Mittel für häufigen Konzertbesuch aufzubringen.

Viel folgenschwerer ist der Streik der Kritik. So unangenehm es einem Künstler sein mag, vor leeren Bänken zu spielen, — mit Einnahmen pflegt er ja für sein Konzert so wie so nicht zu rechnen — es kam ihm ja nur auf Kritik an. Erhielt er diese kritischen Stimmen, so war also eigentlich der Zweck seines Auftretens erfüllt. Ich habe diese Einstellung der Kritik seit Jahren bekämpft. Es kann keinesfalls Aufgabe der Kritik sein, Künstlern Zeugnisse zu geben. Der Kritiker steht nicht in Diensten der Künstler, sondern der Kunst. Er ist Kulturwärter; er hat die doppelte Aufgabe: das Volk zur Kunst hinaufzuleiten und die Kunst zum Volke zu bringen. Aus diesem Verhältnis zum Volke ergibt sich sein Verhältnis zur Tätigkeit des Künstlers. Er hat diese künstlerische Tätigkeit einzuschätzen nach den ihr innewohnenden Kultur- und Kunstwerten. Stellt er sich auf diesen Standpunkt zu den Erscheinungen unseres Musiklebens, so fallen vier Fünftel aller Solistenkonzerte ausserhalb des Bereichs des zu Besprechenden. Denn hier hat bereits der Rahmen des Ganzen die höchste Bedeutung. Bereits die Tatsache, dass zu viele Konzerte sind, verpflichtet den Kritiker, die nach diesem Stand überflüssigen überhaupt nicht zu beachten. Jahrelang hat der grösste Teil der Berliner Musikkritik im Gegensatz zu dieser natürlichen Pflicht ihre Stellung als Referententum aufgefasst: Man erstattete Bericht über alles, was geschah. Jetzt endlich hat die wachsende Zahl der Konzertsäle, das Auseinanderliegen derselben es mit sich gebracht, dass auch jenen Zeitungen, die über zwei, ja drei Kritiker verfügen, diese Berichterstattung über alle Ereignisse unmöglich geworden ist. Es hat natürlich auch diese Seite journalistischer Tätigkeit einen finanziellen Untergrund. Auch die Zeitungen sind von industriellen Erwägungen abhängig. Wenn der Stoff den Aufwand an Papier und an Honoraren für die journalistische Arbeit nicht mehr lohnt, erfolgt hier ganz von selbst die Einschränkung. Sobald man aber nur erst die Berechtigung des Grundsatzes der Auswahl anerkannt hat, dann beginnt dieselbe Einstellung der Kritik, auf der die künstlerische Stellungnahme gewonnen werden muss. Es wird eben nur das Wichtige besprochen. Im gleichen Augenblick fällt der Hauptreiz für jene vielen Konzertgeber weg, die nur Kritikstimmen sammeln wollen, um auf Grund derselben anderwärts eine Tätigkeit zu suchen. Ich meine, wir ständen da gerade im Uebergang dieser Entwicklung. Sie wird sicher noch beschleunigt werden, wenn es der Musikpädagogische Verband erst erreicht hat, dass auf einem anderen Wege als dem des öffentlichen Auftretens im Konzert ein allgemein anerkannter Befähigungsnachweis für die pädagogische Musiktätigkeit erbracht werden kann.

* * *

Wenn ich im Folgenden versuche, einen Gesamtüberblick über unser Konzertleben in der abgelaufenen Spielzeit zu geben — soweit es nicht bereits im Novemberheft geschehen ist — so kann ich mich dabei natürlich nicht bloss auf jene Konzerte beschränken, denen ich beigewohnt habe. Es ist längst für den Einzelnen unmöglich geworden, sich die Kenntnis des gesamten Betriebes zu erhalten. Man muss da für die Beurteilung der Künstlerschaft länger bekannter Künstler, längst bekannter Verbände sich auf seine früheren Erfahrungen verlassen und dann aus den Urteilen von Bekannten und Gewährsleuten sein Bild sich frisch erhalten. Die lebhafteste Teilnahme bringe ich im allgemeinen dem neuen Schaffen entgegen. Andererseits gehe ich, offen gestanden, am allerliebsten meinem Verlangen nach Musikgenuss nach und gehe am ehesten dort hin, wo ich diesen Genuss sicher zu finden weiss.

Ich musste diese Bemerkungen vorausschicken, da ich nicht den Anschein erwecken möchte, als hätte ich jeden der Konzertgeber selber gehört, die im folgenden erwähnt sind. Im allgemeinen dürfte eine zehnjährige kritische Tätigkeit, der noch einige Jahre ausserordentlich lebhaften Konzertbesuches vorangingen, doch auch jenen kritischen Instinkt geschärft haben, der vorhanden sein muss, wenn einer von der Fülle der Ereignisse des Kunstlebens nicht mitgerissen werden soll, sondern ihm gegenüber auf höherer Warte stehen will.

Ich beginne mit den Konzerten unserer grossen Orchesterverbände. Die Sinfoniekonzerte der königlichen Kapelle gehen einer schweren Krisis entgegen. Felix Weingartner, dem sie ihre Bedeutung verdanken, hat infolge seiner Uebersiedelung als Hofoperndirektor nach Wien die Leitung der hiesigen Konzerte aufgegeben. Wie jedermann aus der Presse erfahren hat, ist dieser Abschied zum Schluss noch zu einem recht betrübenden Kapitel in dem langen Buche von Künstlernervosität geworden Es mag dahingestellt

bleiben, ob Weingartner oder der Intendant Hülsen mit seiner Darstellung ganz im Rechte ist. Das eine steht jedenfalls jetzt schon fest: moralisch haben sie beide unrecht; das grössere zweifellos Weingartner. Denn die Gründe, die Weingartner dafür angibt, dass er der im Grunde doch nur noch geringen Verpflichtung, die letzten Konzerte dieses Winters zu dirigieren, sich entzogen hat, zeigen, dass er mit Begier nach einer Gelegenheit griff, ein Verhältnis zu lösen, das durch mehr als andert halb Jahrzehnte geradezu einen Kulturwert darstellte. Wenn unsere grossen Dirigenten es nicht begreifen lernen, dass sie die festen Punkte in der wild bewegten Flucht der Erscheinungen darstellen müssen, so sind wir überhaupt dem Sturme des vorüberziehenden Virtuosentums preisgegeben. Der Dirigent ist geradezu die Personifikation eines Orchesters. Dieses Orchester stellt seinerseits die Sammlung der musikalischen Kräfte einer Stadt dar. Es ist jener musikalische Faktor, der bei allem grossen musikalischen Reproduzieren Grund und Stütze ist. Es hat Jahrhunderte deutscher Musikkultur gebraucht, bis der Dirigent endlich jene überragende Stellung im Musikleben gewonnen hat, die er als der geistige und seelische Wiedererzeuger, Wiederschöpfer des Kunstwerks verdient. So erhält der Dirigent auch eine Stellung im Herzen des musikempfänglichen Publikums von einer Grösse und Bedeutung, wie sie auch der hervorragendste Solist, ob Sänger oder Intrumentalist, niemals erhalten kann. Denn der Dirigent wird uns der Verkünder des Grössten und Stärksten in der Musik. Ich verhehle mir nicht, wieviel bei alledem Mode ist, wenn heute am Schluss einer Opernvorstellung, zumal eines der grossen Musikdramen, fast stürmischer nach dem Dirigenten gerufen wird als nach den Sängern. Aber ein ungeheurer Wandel offenbart sich in dieser Tatsache gegenüber früher, wo der Dirigent als Generalbassspieler an seinem Klavicimbel sass und keine andere Aufgabe hatte, als dafür zu sorgen, dass den Herrschaften droben auf der Bühne keine unliebsame Störung in ihren Launen bereitet wurde.

Aber aus dieser Vorrechtsstellung des Dirigenten erwachsen Pflichten. Pflichten nicht nur gegen die Kunst, sondern vor allen Dingen auch gegen das Publikum. Wir sprechen so gern in aller Kunst von der „Gemeinde“, die der Künstler habe. Nun, wenn jeder bedeutende Künstler, der etwas Eigenes, etwas Neuartiges durchsetzen will, mit der Hilfe einer solchen Gemeinde rechnen muss, so darf er umgekehrt auch diese Gemeinde nicht im Stich lassen. Weingartner hat in den ersten Jahren, in denen er an der Spitze dieser Konzerte stand, eine schwere Stellung gehabt. Er hat aber bald grosse Gefolgschaft gefunden, die mit ihm durchhielt, mit ihm viel weiter durchgehalten hätte, als er selber gegangen ist. Nun, seit Jahren stand diese grosse Gemeinde in ruhiger sicherer Haltung um ihn. Die von ihm geleiteten Konzerte waren für diese Tausende die höchste musikalische Offenbarung. Dass er dieses ganze Verhältnis löste, um den grösseren Wirkungskreis an der Wiener Hofoper zu übernehmen, das kann ihm niemand verargen. Dass er aber den geringsten Anlass willkommen heisst, um Verpflichtungen, die ihm jetzt äusserlich unbequem sein können, weil sie eine kleine störende Unterbrechung seines Wiener Lebens bedingen, abzuschütteln, das ist nicht nur undankbar gegenüber der Hörerschaft, die ihm seit Jahren Treue gehalten, sondern auch im höchsten Grade unbedacht gehandelt an dem Ansehen des Künstlerstandes. Denn wir wollen hier Männer haben. Wir sind so gewohnt, von Künstlerlaunen, von der Unzuverlässigkeit und dem Uebermut von Künstlern zu hören, dass uns doppelt not tun jene Männer, die Beispiele treuer Zuverlässigkeit und fester Pflichterfüllung sind. Wir sehen so allenthalben eine unwürdige Sucht nach Gewinn, eine nervöse Hast, dass wir um so mehr jener Künstlererscheinungen bedürfen, bei denen wir das Gefühl haben, dass sie Opfer zu bringen imstande sind für ihren Beruf. Zweifellos lag darin der höchste ethische Wert der Erscheinung des verstorbenen Joseph Joachim, dass er als ein Ruhepunkt wirkte in der gesamten Hast unseres heutigen Musiklebens. Solchen Männern glaubt man, dass sie der Kunst dienen, dass sie die Kunst suchen und nicht sich selbst und ihren Vorteil.

Aus diesen Gründen ist mir der Fall Weingartner im höchsten Grade bedauerlich. Seit Jahren sehen wir in bedenklichem Masse den Geist des Virtuosentums bei unseren Dirigenten mächtig werden. Primadonnenhonorare, Primadonnengastspiele, Primadonnenkultus, Primadonnenlaunen; natürlich auch Primadonnenkünste und Primadonnenkomödie. Es wird wohl kein deutscher Dirigent im Ernst behaupten wollen, dass diese Primadonnengewohnheiten jemals ein Glück gewesen sind für unser Musikleben. Ebensowenig wird er bestreiten, dass sie einen Schaden, ja einen Schandfleck darstellen in unserem künstlerischen Kulturleben. Aber tausendmal schlimmer ist es doch, wenn die geistigen und seelischen Leiter unseres grossen öffentlichen Musiklebens ihre hohe Lebens- und Berufsstellung nicht mehr echt künstlerisch und echt männlich zu erfassen vermögen, als wenn irgend eines dieser Solisteninstrumente sich wichtiger dünkt als es ist. Wo sollen wir hinkommen, wenn die Leiter, denen jene Hunderte gehorchen müssen, nicht mehr in sich selbst das höchste Gesetz fühlen, dass nur der befehlen und führen darf, der selber unbedingt den höchsten Gesetzen der Pflicht gehorcht und niemals sich selbst sucht, sondern die Sache, um derentwillen er ja die Führung über die vielen übernommen hat.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Professor Dr. Bernhard Scholz tritt auf eigenen Wunsch im September von der Leitung des Dr. Hoch'schen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. nach einer 25jährigen, an Erfolgen reichen Tätigkeit zurück und in den wohlverdienten Ruhestand. Zu seinem Nachfolger ist Professor Iwan Knorr ernannt, der bereits seit einer Reihe von Jahren an der Anstalt tätig ist und ausser einem grossen Teil der Theorie- und Kompositionsklassen auch die Vorschule und das Seminar geleitet, ebenso Professor Scholz häufig in den Direktionsgeschäften vertreten hat.

Frl. Lucie Menzel veranstaltete mit den Schülern ihres Musikinstitutes zu Breslau am 26. Februar ein Wohltätigkeitskonzert, dessen Ertrag zum Besten des Stipendienfonds zur Ausbildung talentvoller, unbemittelter Schüler bestimmt war. Die Aufführung war nach ideeller und materieller Hinsicht von schönstem Erfolge gekrönt und dürfte der seit lange in Breslau rühmlichst bekannten Leiterin und ihrem Institut neue Freunde zugeführt haben. Das sehr gewählte Programm brachte Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Grieg, Raff, Rubinstein usw.

Frl. Hildegard von Königsthal, Nürnberg, hatte ihren 49. Schülervortrag zu einem Schumann-Abend gestaltet, bei welchem unter Mitwirkung von Frau Helene von Forster und Paula Gross mit ihrem Frauenchor zur Aufführung kamen: Sonatensatz aus op. 118 „Kinderszenen", „Tokkata", „Novellette", „Papillons", „Fantasiestücke" und „Symphonische Etüden". Von Chorsätzen das „Zigeunerleben", „Nänie" und „Soldatenbraut". Endlich die beiden Melodramen, „Die Flüchtlinge" und „Der Haideknabe".

In zwei Aufführungen hat die Opernschule des Stern'schen Konservatoriums zu Berlin. Direktor Prof. Gustav Hollaender, welche unter der Leitung des Königl. Kammersängers Nicolaus Rothmühl steht, Proben ihrer Leistungsfähigkeit abgelegt. Die erste Aufführung brachte Szenen aus dem letzten Akt des „Troubadour" und die volle Aufführung von Rossini's „Der Barbier von Sevilla"; die zweite Mozart's „Die Hochzeit des Figaro". Hatte sich die Anstalt damit vor grosse Aufgaben gestellt, so wurden sie trotzdem im ganzen in hochbefriedigender Weise gelöst; eine ganze Reihe trefflich geschulter Stimmen, gesanglich und schauspielerisch erfreuender Leistungen gewährten den Darstellern ein günstiges Zukunftsprognostikon. Besondere Anerkennung verdient ausserdem das von Prof. Hollaender dirigierte Schülerorchester, welches temperamentvoll und geschmeidig begleitete. Für die rhythmisch lebendigen Ensemblesätze gebührt das Verdienst den Herren Professor Arno Kleffel und Felix Pinner, während die gute Behandlung des Dialogs Professor Leo Friedrich zuzuschreiben ist.

Vermischte Nachrichten.

Ueber die Verleihung des Titels als Musikdirektor und Professor an Musiker sind vom Kultusminister Holle jetzt Grundsätze aufgestellt worden. Es geschieht dies in einem Schreiben an den Senat der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, der Vorschläge in dieser Beziehung gemacht hatte. Der Titel „Musikdirektor" soll in Zukunft nur an Musiker verliehen werden, die eine gute allgemeine wissenschaftliche und gründliche musikalische Bildung besitzen und sich durch die Leitung bedeutender, aus feststehenden musikalischen Einrichtungen hervorgegangener Musikaufführungen mit Erfolg bewährt haben. In der Regel sollen auch anerkennenswerte Kompositionswerke verlangt werden. Diese sind aber ausnahmsweise auch durch besonders tiefe und umfassende musikalische oder durch ganz hervorragende Direktionsleistungen zu ersetzen. Abgesehen von Lehrern der Kgl. Hochschule für Musik soll der Professortitel nur an Musiker von hervorragender Bedeutung verliehen werden, die durch allgemeine und musikalische Bildung und ausgezeichnete Leistungen in weiten Kreisen Anerkennung gefunden haben. Die Verleihung kann erfolgen für ausgezeichnete Leistungen im Lehrfach, in der Komposition, in virtuos-künstlerischer Betätigung als Sänger, Klavierspieler, Geiger usw., im Dirigieren und in der Musikwissenschaft. Beim Lehrfach wird eine langjährige, erfolgreiche und anerkannte Tätigkeit vorausgesetzt, beim Dirigieren eine längere Reihe von Aufführungen bedeutender Werke mit hervorragenden Organen, in der Musikwissenschaft die Veröffentlichung grundlegender Werke, die neue Tatsachen beibringen oder neue Anschauungen und Ausblicke eröffnen.

Professor Wilhelm Freudenberg, Chordirigent an der hiesigen Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, feierte am 11. März unter Teilnahme weiter Kreise seinen 70. Geburtstag. Er entstammt einer alten rheinländischen Familie, wandte sich nach zweijährigem theologischen Studium, einer inneren Neigung folgend, der Musik zu und studierte am Leipziger Konservatorium bei Hauptmann, Richter, Moscheles u. a. Mit 24 Jahren ging er als Kapellmeister zur Bühne, zuerst nach

Würzbnrg, dann nach Gera, Altenburg, Stralsund, Mainz. 1865 liess er sich in Wiesbaden nieder, wo er sieben Jahre lang den „Cäcilien-Verein" leitete. 1872 gründete er das „Freudenberg'sche Konservatorium" und eine „Singakademie". 1886 siedelte er nach Berlin über, wo er mit Carl Mengewein eine Musikschule eröffnete, deren Leitung letzterer zeitweise allein führte, da Freudenberg inzwischen in Augsburg und Regensburg als Theaterdirektor tätig war. Seit den letzten 12 Jahren wirkt er in Berlin als Dirigent an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Besonders pflegt er sehr erfolgreich mit seinem Chore den a cappella-Gesang. Als Komponist war der Jubilar unermüdlich tätig; er hat zehn Opern geschrieben, eine sehr grosse Zahl von Liedern, Duetten, Terzetten, Frauenchören, gemischten Chören, Motetten und Männerchöre, Orchesterwerke, Klavier- und Konzertstücke etc. Sein nach Goethe's Text komponiertes „Jahrmarktsfest zu Plnndersweilern" findet in Bremen seine Uraufführung. Schriftstellerisch trat er u. a. auch mit einem humoristisch-satirischen Roman „Die musikalischen Pfadpfinder" hervor.

Collegium musicum in Berlin. Wir erhielten folgende Zuschrift: „Diese nengegründete Vereinignng von Fachmusikern und Knnstfreunden pflegt die Kammermusik des 17. nnd 18. Jahrhunderts in einem Kreise historisch Interessierter und solcher, die ein rein ästhetisches Vergnügen an diesen zarten, frischen, knospenhaften Bildungen finden. Die Zahl derer wächst, auf die Werke eines Abaco, Fasch, Pergolese, Stamitz, Asplmayr einen starken, fast nenartigen und doch altvertranten Eindruck machen. Mindestens bedeutet die Kontrastwirkung zur Kunst unserer Tage allein einen künstlerischen Eindruck, der es wert ist öfter erlebt zu werden. — Indem die Vorführungen in intimer Umgebung nur vor einem engeren Kreise gleich gestimmter Freunde der Sache stattfinden, kann diese Musik voll zu der ihr eigentümlichen Wirkung gelangen. Das „Collegium musicum" verfolgt also eine dem Konzertwesen von heute völlig entgegengesetzte Tendenz. Wer das Gefühl hat, dort nicht ganz Befriedigung seiner ästhetischen Bedürfnisse zu finden, wird sich gern der Hausmusik zuwenden, wie sie hier gepflegt wird. Es ist jene Art der Kunstausübung, wie sie für die klassische Zeit vor 100—150 Jahren charakteristisch war. Alle, die diese Leitgedanken billigen, mögen sich dem Verein als Mitwirkende (Klavier, Streicher, Holzbläser) oder Hörer anschliessen. Man wolle sich an den Vorsitzenden B. Knetsch, Bleibtrenstrasse 33 Gh. wenden, oder einen Mnsikabend besnchen, wie sie jeden Mittwoch $8^1/_2$ Uhr in einem Vereinsranme des Secessionsrestaurant, Kurfürstendamm 26, stattfinden.

Ein „Dentsches Kammermnsikfest" wird in Darmstadt vom 25. bis 27. Mai unter dem Protektorate Grossherzog Ernst Ludwigs stattfinden. Der erste Abend soll Beethoven gewidmet sein. Der zweite Abend ist als Novitätenabend gedacht; zum Vortrag kommen: das Klaviersextett von Felix Weingartner (unter Mitwirkung des Komponisten), Vokalquartette von Brahms und Arnold Mendelssohn, Quartett von Pfitzner, Serenade von Bernhard Sekles unter seiner eigenen Direktion. Der dritte Abend bringt Uraufführungen: Streichquartett von Max Reger, Phantasie von Ludwig Hess, Klaviertrio von Volkmar-Andreae, ausserdem Lieder. Als Mitwirkende sind zu nennen Frau Prof. Qnast, Ludwig Hess, Münchener Vokalquartett, Max Reger, Bernh. Sekles, Volkmar-Andreae, Felix Weingartner und die Darmstädter Kammermusik-Vereinigung (Hofrat de Haan, Bornemann, Delp, Havemann und Andreae).

Wie aus Christiania gemeldet wird, sollen die irdischen Ueberreste des verstorbenen Komponisten Edvard Grieg in einer Urne feierlich beigesetzt werden, und zwar in einer von der Familie des Toten erworbenen Grabstätte, die ebenso weihevoll wie eigenartig ist. Sie besteht in einer natürlichen Grotte, die in einem Felsen zu Troldhaugen bei Bergen, an der äussersten Spitze eines Fjords gelegen ist. Vom Lande aus ist die Grotte nicht zu erreichen, nur vom Wasser aus, auf das der Felsen schroff herabfällt, kann man auf einem Kahn zu ihr gelangen. In dieser Grotte, die auch nur vom Wasser aus sichtbar ist, wird man die Urne aufstellen, dann wird sie für immer geschlossen, und nur eine Marmortafel soll ihren Eingang schmücken.

Ein für Konservatorien nnd Musikinstitute wichtiger Prozess fand im Januar vor der Strafkammer in Düsseldorf statt. Die dortige Musikakademie von Direktor Waldeck hatte im Juni 1907 eine öffentliche Schüleraufführung veranstaltet, zu der Freunde und Interessenten der Anstalt, sowie die Angehörigen der Schüler freien Zutritt hatten. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer versuchte beizeiten mit dem Direktor der Anstalt eine Verständignng, da das Programm eine Reihe von Werken aufwies, von denen die Genossenschaft das ausschliessliche Aufführungsrecht besitzt und sie von der Ansicht ausging, dass solche öffentliche Aufführungen, auch wenn sie kostenlos sind, immerhin gewerblichen Zwecken dienen. Die Berechtigung der Gebührenforderung wnrde von Direktor Waldeck bestritten unter der Begründung, seine Aufführung sei keine öffentliche gewesen, habe auch keinen gewerblichen, sondern lediglich pädagogischen Zwecken, die Schüler im Vorspielen vor Gästen zu üben, gedient. Zu der gerichtlichen Verhandlung war Professor Dr. Buths als Sachverständiger herangezogen. Sein Gutachten lautete dahin, dass die Aufführung, wenn auch eintrittsfrei, dennoch als eine öffentliche zu betrachten sei, indem Interessenten und Frennde ohne jede Beschränkung znm Besuch des Konzertes eingeladen worden seien; ebenso habe die Anfführung auch

gewerblichen Zwecken gedient, da eine Privat-Musikschule an sich gewerbliche Zwecke verfolge und Schüleraufführungen als Propaganda-Mittel dienen. Diesem Gutachten Professor Dr. Buths' schloss sich die Strafkammer an, und Direktor Waldeck wurde zur nachträglichen Gebührenzahlung und einer Geldstrafe wegen Vergehens gegen § 38 des Urheberrechtsgesetzes verurteilt.

Aus Mailand wird berichtet:

Hier bereitet sich die Bildung einer Gesellschaft vor, die den regen gegenseitigen Austausch von italienischer und deutscher Musik beabsichtigt. Man will einerseits die italienische Opernproduktion in verstärktem Masse für deutschen Boden gewinnen und das deutsche Publikum mit den Werken der Neuitaliener mehr denn früher bekannt machen. Andererseits geht man mit der Idee um, auch die neue Deutsche Oper, die in so vielen Fällen für Italien eine fremde geblieben ist, eifriger als bisher dem italienischen Publikum zu übermitteln. Zu diesem Zwecke soll in Mailand die Gründung einer künstlerischen Gesellschaft in die Wege geleitet, an deren Spitze mehrere der angesehendsten Professoren des Mailänder Konservatoriums treten werden, der sich bereits eine Anzahl der bekanntesten italienischen Opernkomponisten, wie Puccini, Boito, Mascagni, Smareglia beizutreten bereit erklärt haben. In der Absicht der neu zu gründenden Musikgesellschaft liegt es mittels eigens hierzu zusammengestellter Opernensembles Werke neuitalienischer Opernkomponisten an den grössten Bühnen Deutschlands in mustergiltiger Weise aufzuführen, während andererseits für die Mailänder Skala deutsche Operustagionen geplant sind. Zugleich sind grosse deutsche Konzertaufführungen, für die der künftige neue Saal des Mailänder Konservatoriums gewählt werden soll, in Aussicht genommen. Man beabsichtigt die Saison der Scala, die bisher nur vier Monate dauerte, zu verlängern.

Bücher und Musikalien.

Emil Krause, op. 103: 16 Etüden für die höhere Mittelstufe des Klavierspiels. 2 Hefte.

C. F. W. Siegel, Leipzig.

Das vorliegende Werk ist, wie alle früheren aus der Feder des ausgezeichneten Pädagogen, von hohem Wert. Es verfolgt in trefflicher Verschmelzung technische und musikalische Zwecke; die letzteren überwiegend durch ausgesprochen melodische Elemente, die sich innig mit den Figuren- und Passagengruppen verknüpfen. Je zwei der Etüden bilden gewissermassen eine Einheit, die melodisch musikalischen Motive der ersten verbinden sich in der zweiten mit neuen technischen Aufgaben, oder das gesangliche Element wird aus der rechten in die linke Hand verlegt, das Moderato-Tempo der ersten wandelt sich durch veränderten Rhythmus in der zweiten in ein flottes Allegro und ähnlich. Schon aus diesem Grunde wird die Aufmerksamkeit und das Interesse an den Studien rege gehalten; ein weiteres Moment tritt durch den feinen, modern harmonischen Untergrund hinzu, die ihnen den Charakter von Vortragsstücken verleiht; — somit kann das Studium der Etüden zur Förderung musikalischen Spiels, zur Weckung ästhetischen Empfindens und Erzielung einer geschmeidigen Technik mit grosser Wärme empfohlen werden.

Anna Morsch.

L. Birkedal-Barfod, op. 23. Prä- und Postludien für Harmonium und Orgel.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Musikalisch sehr erspriesslich ist es sich den Vor- und Nachspielen von L. Birkedal-Barfod (op. 23), die für Harmonium oder Orgel bestimmt sind, zuzuwenden. Feine, stimmungsvolle Musik auf einfachster harmonischer Grundlage und in der melodischen Erfindung apart, aber ohne alle Prätension und Gesuchtheit. Die kleinen Sachen werden sehr gefallen.

Jan Sibelius, op. 10, Karelia-Ouvertüre, op. 11, Karelia-Suite, op. 16, Frühlingslied. Für Pianoforte zu zwei Händen übertragen von Otto Taubmann.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf die sehr gut gearbeiteten Transkriptionen Jan Sibelius'scher Orchesterwerke von Otto Taubmann sei empfehlend hingewiesen. Sie sind von bester Spielart, enthalten nur vorübergehend immerhin leicht zu bewältigende Schwierigkeiten und daher wie wenige geeignet, den Schüler mit der Eigenart eines der hervorragenderen Vertreter nordischer Musik, als der Sibelius doch gelten muss, bekannt zu machen.

August Jung, op. 3. Drei Vortragsstücke für Pianoforte.

Julius Hainauer, Breslau.

Die drei, in manchen Punkten die Anfängerschaft des Autors keineswegs verbergenden Stücke von August Jung sind Proben eines liebenswürdigen Talents. Das erste und dritte geben sich am natürlichsten und frischesten, das mittlere, Intermezzo genannt, entbehrt aber gar zu sehr der Originalität, um Spieler und Hörer auch nur einige Zeit fesseln zu können. Heiter sorglose und unbefangene Stimmungen wiederzugeben, gelingt vorläufig dem Komponisten am besten. Hierzu kommt noch lebhaft entwickelter Sinn für hübsche, leicht ins Ohr fallende melodische Wendungen und natürliche harmonische Fassung. Empfehlenswert

wäre hier und da, z. B. im Capriccietto, eine etwas kürzere, knappere Wiedergabe der Gedanken. Sie würde dem an sich nicht üblen Stücke zu sicherem Nutzen gereichen.

W. Fr. Bach: Phantasie und Fuge (A moll) für Orgel. Für Klavier zu zwei Händen bearbeitet von August Stradal.

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Vorgenanntes Werk fand seinerzeit Aufnahme in die gesammelten Werke Johann Sebastian Bach's (38. Jahrgang), da man annahm, es stamme aus der Jugendzeit des Meisters. Man wird jedoch August Stradal Recht geben müssen in der vom künstlerischen Standpunkte aus absolut gerechtfertigten Annahme, dass diese Komposition von Wilhelm Friedemann Bach herrühre. Denn sie trägt ganz unverkennbar in Stil und Ausdruck die genauen Kennzeichen der Kunstübung des letztgenannten Meisters an sich. Gleich der Anfang mit seinem Orgelpunkte und den ruhig aufsteigenden figurierten Dreiklängen sowie die in der Folge konsequent abwärts gehenden Skalen, endlich auch unterschiedliche kontrapunktische Führungen und harmonische Wendungen erinnern ohne weiteres an Friedemann Bach's D moll-Konzert, das in Stradal's Bearbeitung neuerdings viel Verbreitung gefunden hat. Die Uebertragung der A moll-Phantasie und Fuge ist Stradal wiederum ganz vortrefflich gelungen. Dass dem Künstler der Versuch, „die ganze Wirkung der Orgel auf das Klavier zu übertragen" (wie es in der Vorrede heisst), gelungen sei, darf angezweifelt werden. Ich halte das überhaupt für unmöglich, denn schon nach Seite der Klangfarben und der reichen und vielfältigen Möglichkeiten ihrer Zusammenstellung und Vermischung würde sich hier manches Hindernis darbieten. Aber ein ausgezeichnetes Vortragsstück für das Pianoforte hat August Stradal mit vorliegender Uebertragung gegeben, das dem Spieler sehr bedeutende technische und geistige Aufgaben stellt und von grösster künstlerisch-musikalischer Wirkung ist, so dass es sich zweifelsohne bald in die Musikwelt einführen und dort seinen Platz dauernd behaupten wird.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

Wir teilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass Frl. Hedwig Wilsnach, Berlin W., Nachodstr. 19, die „Stellenvermittlung" für die weiblichen Mitglieder des Verbandes übernommen hat und Anmeldungen entgegennimmt. Die Meldungen der männlichen Mitglieder sind vorläufig an die Geschäftsstelle des Verbandes, W. 50, Ansbacherstr. 37, zu richten. Die Vermittlung erstreckt sich auch auf Ferienstellen des In- und Auslandes usw. und schliesst die Uebernahme von Konservatorien und Musikinstituten in sich.

*Der heutigen Nummer liegen Prospekte von der **J. G. Cotta'schen Buchh. Nachfolger, Stuttgart**: „Dr. S. Lebert u. Dr. L. Stark: Grosse theoretisch-praktische Klavierschule. Neu bearbeitet von Prof. Max Pauer" und **H. R. Krentzlin, Berlin**: „Neuere instruktive Unterrichtswerke" bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen. D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Musikpädagogischer Verband E. V.
Abteilung für Stellenvermittlung.

Offene Stellen:

Gesucht zu Ostern eine Violinlehrerin für ein Mädchen-Pensionat. Freie Station, 20—24 Stunden wöchentlich.

Gesuchte Stellen:

Erfahrene Klavierlehrerin sucht in Berlin Stellung an einem Musikinstitut oder Privatstunden.

Gesanglehrerin mit guten Referenzen und Zeugnissen sucht Stellung an Instituten und Privatstunden.

Gesanglehrerin und Begleiterin sucht Ferien-Engagement.

Gut empfohlene Violinlehrerin sucht Ferien-Engagement, später Stellung in Berlin oder ausserhalb.

Meldungen sind zu richten an

Frl. Hedwig Wilsnach,
W. 15, Nachodstr. 19.

Einzelne Nummern
des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

Für die Mitglieder:

Prüfungs-Ordnung
1 Exemplar 35 Pfg., 3 Exemplare 1 Mk.

Anmeldezeugnisse
1 Exemplar 10 Pfg. 6 Exemplare 50 Pfg. inclusive Porto.

Zu beziehen gegen vorherige Einsendung des Betrages in Briefmarken von der

Geschäftsstelle des Verbandes,
W., Ansbacherstr. 37.

Durch Buch und Musikalienhandlungen nicht erhältlich.

Rosenthal & Co., Berlin S.O., Rungestrasse 20.

Aufgabenbuch
für den Musikunterricht.

Entworfen von Prof. E. Breslaur.

Ausgabe A für den Elementar-Unterricht.
„ B „ die Mittelstufen.

Preis pro Heft 15 Pf.

Schule des Daumen-Untersatzes

Tägliche Studien für das Pianoforte
von
Helene Heinze.

Preis Mk. 2,—.

Kommissions-Verlag von H. Bock,
Hof-Musik-Handlung in Dresden.

Julius Blüthner

Flügel **Leipzig** **Pianinos**



Apparat

zur „Plastischen Darstellung der Lautbildung in den menschlichen Stimm- und Sprachorganen“.

Der zusammenstellbare Apparat besteht aus 22 Teilen und ist in zwei verschiedenen Grössen **A** und **B** hergestellt, event. auch in zwei Lieferungen oder vereinfacht in 13 :: :: :: resp. 15 Teilen zu beziehen. :: :: ::

Grösse A: Natürliche Grösse für Privatzwecke M. 60,—
Grösse B: In vierfacher Vergrösserung für Schulen M. 100,—

Durch Buch- und Musikalienhandlungen, eventl. direkt, zu beziehen.

Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin **LEIPZIG** Liebigstr. 8, I.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant
Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England,
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W. 40 Wigmore Street.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str. II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str. III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	**BERLIN N.** 5—7 Johannis-Str.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 8. **Berlin, 15. April 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Edvard Grieg's Beziehungen zur Volkskunst und Dichtung seines Landes.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Am 12. April 1907 trat Edvard Grieg nach langer Pause noch einmal in Berlin als konzertierender Künstler auf. Er stand am Dirigentenpult und begleitete auch auf dem Klavier einige seiner, von Ellen Gulbranson, seiner Landsmännin, gesungenen Lieder. Wer ihn an jenem Abend in der Philharmonie sah, wird wohl mit mir darin übereinstimmen, dass der kleine alte Mann an dieser Stätte einen seltsamen Eindruck machte. Etwas Weltfremdes war seiner Erscheinung eigen, als passe er in das grossstädtische Milieu nicht hinein.

Der Geniekopf mit dem vollen weissen, leicht gelockten Haar erschien fast zu gross im Verhältnis zu dem dürftigen Figürchen. Aber straff aufgerichtet stand er da und regierte mit beiden Armen seine Schar, nicht gerade wie ein Feldherr, sondern mehr wie ein Schulmeister, der strenge, aber gütige Zucht hält. Am Klavier war seinen Bewegungen eine gewisse altmodische Grazie eigen; sein Spiel hatte nichts vom modernen Virtuosentum, war aber getragen von Zartheit und Innigkeit. Die stürmischen Beifallssalven, die der nordische Komponist in Berlin entfesselte, stellten wohl seinen letzten grossen Erfolg vor dem Publikum dar. Wie er über dergleichen dachte, geht aus einem kleinen Artikel seiner Feder hervor, der 1904 in Velhagen und Klasings Monatsheften stand. Skeptisch ruft er da aus: „Gibt es überhaupt einen Erfolg? Ist es nicht immer so, wenn wir etwas erreicht haben, was im Augenblick einen Wert zu haben scheint, so begegnet uns der düster schwere Blick der Wehmut, der uns sagt, es ist nichts." Und weiterhin heisst es: „Ist das, was man bei einer zufällig zusammengesetzten Versammlung ‚Glück machen' nennt, ist das der eigent- Erfolg für den Künstler selbst?" So spricht nur jemand, dessen Ziel abseits von der grossen Heerstrasse des internationalen Wettbewerbs liegt. In der Tat gehörte Grieg zu den wenigen Künstlern, denen jeder äusserliche Ehrgeiz, jede Pose, jedes Haschen nach den Trompetenstosserfolgen des Augenblicks fremd ist. Er war vielmehr Naturkind, ganz Sohn seiner engeren Heimat. Sein Streben war darauf gerichtet, die Eigenart seines

Landes und seines Volkes in seiner Tonsprache zum Ausdruck zu bringen. Damit allein tat er sich selbst Genüge. Sonderbar genug, dieser Vaterlandsschwärmer war nicht einmal Vollblutnorweger. Die Griegs oder Greigs, wie der Name ursprünglich hiess, stammten aus Schottland, von wo der Urgrossvater des Komponisten erst 1743 in Bergen einwanderte, um sich dort als Kaufmann niederzulassen. Die Mutter allerdings war echte Norwegerin aus altem, kernigem Bauerngeschlecht, dessen Abkömmlinge sich indessen seit langem zur Geistesaristokratie des Landes emporgearbeitet hatten. Nach dieser Mutter aber war Edvard Grieg im wesentlichen geartet; ihr verdankte er die ästhetische Neigung, das musikalische Talent. Frau Gesine Grieg, geborene Hagerup, war in ihrer Jugend in Hamburg für Klavierspiel und Gesang ausgebildet worden und hatte es soweit gebracht, dass sie in Bergen als Pianistin in Konzerten auftrat. Sie verstand es auch, einen Kreis geistesverwandter Menschen um sich zu sammeln. Fast allwöchentlich fand in ihrem Hause eine Soiree statt, deren Leitung in ihren Händen lag. Hier wurde gesungen, gespielt, auch Theaterstücke führte man auf, die sie teilweise selbst dichtete. Es war also eine durchaus künstlerische Sphäre, in der der Knabe Edvard aufwuchs. Als er 15 Jahre alt war, kam er auf Anraten Ole Bulls auf das Leipziger Konservatorium. Ueber seine dortige Lehrzeit hat er später ein sehr abfälliges Urteil ausgesprochen: „Aus diesem berühmten Institut schied ich, was Kenntnis in der Komposition betrifft, ebenso dumm wie ich hinkam. Es mag mein Fehler sein, ist aber leider eine Tatsache."

Der Misserfolg lag wohl teilweise daran, dass er, der sich sehr spät entwickelte, die allgemeine geistige Reife für das Studium noch nicht besass. Immerhin hatte der Aufenthalt in Deutschland seinem musikalischen Streben die Richtung gegeben, in der er später in Dänemark unter der Kontrolle Niels W. Gades weiter fortschritt. Diesem Einflusse wurde er indessen zu seinem Glück bald wieder entzogen durch den Verkehr, in den er mit zwei Männern trat, nämlich mit Ole Bull und mit einem jungen norwegischen Musiker namens Richard Nordraak*). Letzterer hatte in Berlin bei Kullak und Kiel studiert und war wie der nordische Paganini ein glühender Anhänger der nationalen Partei. Was diese damals bedeutete, versteht man nur, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Norwegen erst seit wenigen Jahrzehnten eine eigene Geisteskultur besass. So lange es sich unter der Herrschaft Dänemarks befand, die sich von der Calmarer Union 1308 bis 1814 erstreckte, war eine selbständige Entwicklung ausgeschlossen. Erfand man doch später für den eigentümlichen Geisteszustand, in dem die Nation zwischen 1400 und 1800 verharrte, im Lande selbst die treffende Bezeichnung: „die vierhundertjährige Nacht." Alle Kräfte schlummerten, bis Norwegen unter Schwedens Obergewalt seine eigene Verfassung erhielt. Da erwachte das lange zurückgedrängte Selbstbewusstsein, und zwar mit verdoppelter Stärke. Norwegen besann sich auf seine Eigenwerte. Alle Denkmäler und Ueberreste historischer und kulturhistorischer Vergangenheit wurden nun als Schätze betrachtet. Man errichtete Nationalmuseen für alte Kunstgegenstände, sammelte mit Begeisterung Märchen und Sagen, wie auch Volkslieder und Tänze. Während sich die Schriftsteller P. Chr. Asbjörnson und Jörgen Moë um die Zusammentragung dichterischen Materials verdient machten, gelang es dem Organisten Mathias Lindemann (1812—1887), gegen 540 verschiedene Volksweisen aufzufinden. Ole Bull aber war es, der dem Lande die erste nationale Bühne schenkte, die er 1850 in Bergen begründete und zu deren erstem Theaterdichter und „Szeneninstrukteur" er den damals noch ganz obskuren Henrik Ibsen ernannte, dessen Nachfolger später Björnson wurde. Diese beiden Dichter schufen aus der Vaterlandsbegeisterung heraus die nationalen Heldendramen ihrer Jugendperiode. Derselben Tendenz verdankten ihr Entstehen auch Björnsons Bauernnovellen, in denen Geist und Gemüt des Volkes verherrlicht werden sollten, sowie eine Anzahl seiner Balladen und patriotischen Gedichte. Unter den letzteren ist eins, das von R. Nordraak, einem Vetter Björnsons, 1864 sehr wirkungsvoll vertont wurde, so populär geworden, dass es heute allgemein als die norwegische Nationalhymne gilt. Das ist kein Monarchenlied wie unser „Heil Dir im Siegerkranz" oder Oesterreichs „Gott erhalte Franz den Kaiser"; auch keine Revolutionshymne wie Frankreichs Marseillaise, sondern ein Gesang, in dem das Land selbst verherrlicht wird. Die erste Strophe lautet in deutscher Uebersetzung:

*) Nordraak starb 1866 in Berlin im Alter von 24 Jahren. Grieg's Trauermarsch ohne Opus ist [illegible] vidmet.

Ja, wir lieben dies Stück Erden,
Furchig, sturmzernagt,
Das mit tausend Weilern, Höfen
Aus dem Wasser ragt.

Altnationale Melodien aber wurden um jene Zeit von einzelnen Musikern verwertet, so von Chr. Kjerulf und Ole Bull. Der Geiger wählte mit Vorliebe „Fjeldviser" (Gebirgsweisen) als Themen für seine Improvisationen, Phantasien und Kapricen. Einzelne Stücke wie „Saeterjentens Söndag" (Sonntag der Sennerin) und „Saeterbesög" (Sennhüttenbesuch) wurden — durch seinen genialen Vortrag aufs wirkungsvollste eingeführt — bald Lieblingsnummern seines Konzertpublikums in aller Herren Länder.

Alle diese nationalen Bestrebungen gewannen für den jungen Edvard Grieg, während er in den Jahren 1864 und 1865 mit Ole Bull und Nordraak nahen Umgang pflog, Gebirgswanderungen unternahm, musizierte und politisierte, Leben und Bedeutung. Wie er selbst sich ausdrückte, „fiel es ihm wie Schuppen von den Augen". Er wurde sich über seine eigene Begabung klar. „Jenseits muss das Werk geschaffen werden, wenn es überhaupt ein Jenseits gibt", rief er einmal aus, — „ohne Leipziger Konservatorium!" Auf diese Weise entging er dem Epigonentum des Klassizismus, der glatten Mendelssohn-Manier, durch die Gade's Originalität Einbusse erlitten hatte. Ebenso hat sich auch Grieg, wenn nicht ganz, so doch in höherem Grade als die Mehrzahl seiner musikalischen Zeitgenossen vom Einflusse Wagner's frei gehalten. So hoch auch Zeit seines Lebens deutsche Musik in seiner Schätzung stand, er blieb kein blosser Nachtreter, besass vielmehr den Mut, einen eigenen Weg zu gehen, den er mit seinem Opus 6, den Nordraak gewidmeten Humoresken, für Klavier zuerst betrat. Damit wurde der Grund zu Norwegens Neuromantik gelegt, einer modernen Musikperiode, deren Einzelfaktoren teilweise ältesten Zeiten entlehnt sind. Brachte es doch die geographische wie politische Lage des Landes mit sich, dass sich hier die Elemente einer frühen volkstümlichen Tonkunst rein und unvermischt erhalten konnten. Im Gegensatz zu den meisten Kulturländern Europas blieb Norwegen, weil es keinen Königshof besass, von italienischen, französischen und deutschen Kunsteinflüssen fast unberührt, während sein Wachstum auf eigener Basis infolge der unfreien Verhältnisse stagnierte. Dadurch kam es, dass allerlei Zeugen mittelalterlicher Vergangenheit lebendig in die moderne Gegenwart hineinzuragen und fortzuwirken vermochten. So gibt es z. B. in Norwegen noch alte Instrumente, die sich teils als Urformen, teils als Abarten der im allgemeinen Gebrauch befindlichen Instrumente darstellen, wie die Krogharpe, die Langeleike, die Hardangerfele, Harfen und Violinen von eigentümlicher Konstruktion. Im Gebirge ist ferner der Lur gebräuchlich, ein riesiges Holzblasinstrument, ähnlich dem Alpenhorn der Schweiz; daneben werden auch die eigentlichen Kuhhörner benutzt.

Ein zweites anschauliches Moment, in dem sich der Charakter der mittelalterlichen Tonkunst unverfälscht ausspricht, besteht in den Volkstänzen, die in einzelnen Gegenden heute noch wie vor Jahrhunderten ausgeführt werden. Da ist z. B. der Springar oder Springtanz im $^3/_4$-Takt, der namentlich in Telemarken viel getanzt wird. An Eigenart übertrifft ihn noch der Halling, ein Soloburschentanz im $^2/_4$-Takt, von dem Björnson in der Bauernnovelle „Arne" eine ergötzlich-anschauliche Schilderung entwirft.

Ein wirklicher Schatz altnordischer Musik steckt jedoch in den Volksliedern und -Weisen, deren Texte die mannigfaltigsten Vorwürfe haben. Es erscheinen darin Stoffe der altheidnischen Mythologie, christliche Legenden, Sagen und Märchen. Die Gottheiten Walhalls spielen darin eine Rolle, die phantastische Welt der Trolle, Nixe und Huldren, also der Berg-, Wasser- und Waldgeister und Kobolde. Schrieb doch die Volksphantasie sowohl höheren wie niederen Gottheiten die Erfindung einzelner, besonders beliebter Lieder und Tänze zu. Eine grosse Anzahl der Lieder verdankt ihren Ursprung natürlich dem Freiluftleben der Jäger und Fischer, der Bauern und Sennen. Diesen haftet vielfach etwas Deklamatorisches an; sie sind stark durchsetzt mit onomatopoetischen Elementen, Ausrufen Juchzern, Echos. Andere, wie namentlich die „Kämpevisor", die Heldenweisen, nehmen gern die Gestalt rhapsodischer Dialoge an mit bestimmten Frage- und Antwortfiguren Dieser Form, die in der Edda vorkommt, hat Wagner die Szene zwischen Mime und dem als Wanderer verkleideten Wotan im ersten Akt des Siegfried nachgebildet.

Was nun die Beschaffenheit der Musik selbst betrifft, so weist sie auf ein fremdes, d. h. abseits von der europäischen Kunstmusik liegendes Tonsystem hin. Die alten Kirchen-

tonarten scheinen hineinzuspielen, eigenartige Vermischungen von Dur und Moll finden statt. Auffallend ist die Vorliebe für Dissonanzen. Dass diese im Volke steckt, beweist u. a., dass in einzelnen Gegenden Norwegens die Kühe mit zwei Lauten gerufen werden, die eine grosse Septime bilden. Kapriziös und phantastisch gibt sich diese Musik vielfach. Die Melodie bleibt häufig auf einem Orgelpunkt stehen, die ihren Rhythmus scheinbar unmotiviert unterbricht; es vollziehen sich Taktwechsel von $^4/_4$ zu $^3/_4$ und $^2/_4$ und umgekehrt. Weite Sprünge und unerwartete Modulationen erscheinen. Eine Bevorzugung des Moll ist unverkennbar, wodurch das Träumerische und Elegische überwiegt. Daneben fehlt es aber keineswegs an Humor, und auch das Naive, Kindliche, Unbefangen-Heitere ist ausgiebig vorhanden.

(Schluss folgt.)

Johann Baptist Cramer.

Zu seinem 50. Todestage.

Von

C. Haass.

Um die Wende des 18. Jahrhunderts begann unter dem Vorantritt Clementi's sich eine Virtuosen-Epoche im Klavierspiel wie im Klavier-Unterrichte Bahn zu brechen. Das Hauptaugenmerk der Schulen und Lehrwerke jener Zeit ist darauf gerichtet, in eingehenden Spezialstudien jeden Zweig technischen Könnens methodisch zu entwickeln, um möglichst schnell eine grosse Spielfertigkeit zu erlangen. Beherrschung der Technik ist ja gewissermassen auch Beherrschung des Ausdrucks und somit die Vorbedingung des guten Vortrags. In diesem Sinne hat uns jene Epoche Werke hinterlassen, welche für die Kunst des Klavierspiels wie für den Klavierunterricht von bleibendem Werte sind.

Unter den Hauptvertretern dieser Richtung muss vor allen Joh. Bapt. Cramer genannt werden. Schumann spricht sich in seinen Rezensionen gelegentlich dahin aus, dass Cramer wegen der „lichtvollen Klarheit seiner Etüdenmusik“ Clementi vorzuziehen sei, dessen kontrapunktische, oft kalte Kunst im jungen Gemüte wenig Eingang fände. „Später habe man andern wohl speziellere Vorzüge zugestanden, keiner als der Cramer'schen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.“ Die Folgezeit hat die Tragweite dieses Ausspruches erwiesen. Noch heute gehören Cramer's Etüden zum eisernen Bestand unserer Schulen und Konservatorien, und es gibt wohl keinen nennenswerten Pianisten, der nicht an diesen Klavierstudien seine Technik gefördert und last not least auch seinen Geschmack verfeinert hätte. Wie Joh. Seb. Bach's „wohltemperiertes Klavier“ und Clementi's „Gradus ad Parnassum“ sind Cramer's „Etüden“ von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Sie bilden mit jenen epochemachenden Werken die Basis, auf der alle Errungenschaften der modernen Technik emporgewachsen sind.

Ein Rückblick auf die Lebensbahn des Meisters, der eigentlich unser aller Lehrer war, dürfte daher hier wohl am Platze sein.

Johann Baptist Cramer, ein Deutscher nach Abstammung und Geburt, hat wie Händel in England seine zweite Heimat gefunden. Am 24. Februar 1771 zu Mannheim geboren, kam er schon in seinen ersten Lebensjahren nach London, wohin sein Vater Wilhelm Cramer 1772 übersiedelte. Dieser, ein Violinvirtuose von umfassender Bildung und hervorragender musikalischer Begabung, war vom Könige von England zum Leiter der Kammerkonzerte wie zum Orchesterchef der königlichen Oper nach London berufen worden, wo er in der Folge auch die berühmten Konzerte leitete, die dort alljährlich zu Ehren Händels veranstaltet wurden und die seiner Tätigkeit ihren ersten Weltruf verdankten.

Von dieser exklusiven musikalischen Sphäre umgeben, konnte es nicht ausbleiben, dass sich bei dem jungen Cramer frühzeitig eine begeisterte Liebe zur Tonkunst entwickelte, die der Vater durch Violinunterricht und Einführung in die allgemeine Musiklehre eifrig unterstützte. Johann Baptist hatte von Anfang an mehr Neigung zum Klavier- als zum Violinspiel. Zweifellos aber verdankt Cramer, hauptsächlich im Anlehnen an das Gesangliche, sehr viel der väterlichen Kunst. Wilhelm Cramer wird von den Kunstrichtern seiner Zeit der seelenvolle Ausdruck eines Benda und die Leichtigkeit und Biegsamkeit eines Lolli nachgerühmt, Vorzüge, die auch des Sohnes Klavierspiel auszeichneten.

Dem Unterrichte seines ersten Lehrers Benser bald entwachsen, wurde der junge Cramer der Leitung des damals in London hochgeschätzten Pianisten Schröter unterstellt, um schliesslich in der Schule des berühmten Clementi seine Klavier-Lehrzeit zu beenden. Obwohl er nur zwei Jahre die Unterweisung Clementi's genossen, war der talentvolle Kunstjünger doch so weit, dass er,

sich selbst überlassen, die Meisterwerke eines Scarlatti, Bach, Händel, Haydn und Mozart mit bestem Erfolge sich aneignen konnte. An dem reichen Inhalte der Klassiker sich bildend und erbauend, trachtete er zugleich unablässig nach der praktischen Vervollkommnung seiner Kunst. Wenn nach dem Ausspruche eines weisen Mannes „Genie Fleiss ist“, so bedingt der Fleiss nicht minder die Erfolge des Talentes. Cramer gewann einen so hohen Grad der Virtuosität, dass er es bald zum hervorragendsten Konzertspieler Londons und trotz seiner grossen Jugend zum gesuchtesten Klavierlehrer brachte. Nun wandte er sich der Tonsetzkunst mit gleichem Eifer zu.

In seinen Knabenjahren war ihm von C. F. Abel, einem Schüler Joh. Seb. Bach's, die erste Anleitung in den Elementen des Generalbasses zuteil geworden. Mit dieser Vorbildung begann er unter Zuhilfenahme des „Gradus“ vom alten Theoretiker Fux, wie der berühmten Lehrbücher Rameau's, Matheson's und Marpurg's, sich autodidaktisch dem Studium der Komposition und des Kontrapunktes zu widmen und sich mit Feuereifer in die Setzkunst der Vokal- und Instrumentalwerke der älteren italienischen und der deutschen Meister zu vertiefen.

Im Jahre 1788 kam Cramer auf seiner ersten Kunstreise nach Wien. Hier lernte er den von ihm hochverehrten Haydn persönlich kennen, der dem strebsamen jungen Kunstgenossen warmes Interesse entgegenbrachte und ihm mit Rat und Tat beistand. Diese Beziehungen wurden bei Haydn's späterem Aufenthalte in London in regem freundschaftlichen Verkehr fortgesetzt und mögen zu Cramer's künstlerischer Reife mit beigetragen haben.

Im Jahre 1799, bei einem längeren Aufenthalte in Wien, erneuerte er die Beziehung zu Haydn und gewann die Freundschaft Beethoven's. Nach F. Ries schätzte Beethoven Cramer als einen „ausgezeichneten Spieler, den er allen andern vorzog“. Seine Technik fand er erstaunlich in ihrer Leichtigkeit, Sauberkeit und unfehlbaren Sicherheit. Mehr noch bewunderte er Cramer's unvergleichlichen Vortrag getragener Sätze, die sich durch Ausdruck, Gefühl und Geschmack auszeichneten.

„Es ist unnötig“, bemerkt Thayer in seinen biographischen Mitteilungen, „bei dem Vorteile zu verweilen, den Beethoven von dem Monate dauernden beständigen Verkehr mit Cramer hatte, einem Pianisten, dessen schönste Vorzüge im Klavierspiel dieselben waren, die man Mozart nachrühmte und gerade bei Beethoven vermisste.“

Durch Freunde Beethoven's veranlasst, trug eines Abends Cramer einige seiner Kompositionen im Manuskripte öffentlich vor, unter welchen eine Haydn gewidmete Sonate in As-dur Aufsehen erregte. „Damit war“ — wie Schindler erzählt — „eine empfindliche Saite bei Beethoven berührt worden“ — die Eifersucht stellte sich ein, worauf, nach Cramer's Worten, gegenseitige Spannung folgte. Dieser bedauerliche Vorfall gewann indes für die musikalische Welt Bedeutung. Er war die unmittelbare Veranlassung zur Entstehung einer der schönsten und populärsten Tonschöpfungen Beethoven's, der As-dur-Sonate op. 26, die er der Sonate Cramer's entgegenstellte. Czerny schreibt: „Im Finale ahmte Beethoven absichtlich die toccatenartig laufende Manier der Clementi-Cramer'schen Schlusssätze nach.“ Freilich inhaltlich hat Beethoven den Rivalen riesengross überragt.

Cramer wird von seinen Zeitgenossen nicht nur als vortrefflicher Musiker, sondern auch als vornehmer, liebenswürdiger Mensch von weltmännischer Bildung und feinen Sitten geschildert. Seine künstlerischen Vorzüge in Verbindung mit einer einnehmenden Persönlichkeit und der vollkommenen Beherrschung der deutschen, französischen und englischen Sprache machten ihn schon in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts zum beliebten Lehrer dreier Nationen.

Nach längerem oder kürzerem Verweilen auf dem Kontinent pflegte er stets wieder in das „Buon-retiro“ seiner bevorzugten englischen Heimat zurückzukehren. Dort lockte den Rastlosen kein Dolce-far-niente, sondern eine ausgebreitete künstlerische und seit 1828 auch geschäftliche Tätigkeit. Den in diesem Jahre von ihm mit Adison unter der Firma Cramer & Co. begründeten und noch heute bestehenden Musikverlag hat er bis 1842 mit geleitet. Das Geschäft befasste sich unter seiner Führung hauptsächlich mit der Herausgabe klassischer Werke, bahnte aber auch manchem jungen, aufstrebenden Talente den Weg in die Oeffentlichkeit.

Von 1832 bis 1845 lebte Cramer vorzugsweise in Paris, wo er als Spieler und Lehrer die Clementi'sche Schule selbständig weiter ausbildete. Nach dem Zeugnis der Pariser Musikgelehrten hat er im gebundenen, charaktervollen Vortrage der Adagios selbst die Koryphäen der neuesten Virtuosenschule überragt, während diese inbezug auf brillante Technik ihn aus dem Felde schlugen.

Im Jahre 1845 kehrte Cramer für immer nach England zurück. Hochbetagt und hochverehrt starb er am 15. April 1858 zu Kensington bei London. —

Cramer hat für sein Instrument 105 Sonaten, 7 Konzerte, 2 Duos zu 4 Händen und je ein Klavierquartett und -Quintett geschaffen, die heute fast sämtlich der Vergessenheit anheimgefallen sind. Der Schwerpunkt seines Schaffens und seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung lag, wie schon erwähnt, in seinen unübertroffenen Studienwerken, worin er seine pädagogischen Erfahrungen und die vielbewunderten Vorzüge seines eigenen Spiels niedergelegt hat. Unterrichtsmaterial von bleibendem Werte enthält der 5. und 2. Teil seiner „Grossen Pianoforte-Schule“. Aus den „84 Studien“

des ersteren ist die allgemein verbreitete, als op. 50, „fünfzig, später sechzig Etuden“ als Separatausgabe auf den Markt gekommen. Hans von Bülow und Hugo Riemann haben je eine neue, den modernen Zwecken entsprechende Auswahl herausgegeben. Adolf Henselt schuf zu den zwei ersten Heften der Cramer'schen Etuden für ein obligates 2. Klavier farbenprächtige Stimmungsbilder von grosser Klangschönheit und poetischem Reiz, die zu Nutz und Frommen der klavierstudierenden Jugend verdienten, mehr gespielt zu werden.

IV. Musikpädagogischer Kongress.

Fortsetzung der eingesandten Leitgedanken.

Herr Max Ast, Berlin:

Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen.

1. Soll der Schulgesang den Ideen der Kunsterziehung dienstbar gemacht werden, so ist für denselben ein einheitlicher Lehrplan zu schaffen.
2. Auf allen Stufen der Volksschule ist für eine einheitliche Durchführung der methodischen Grundsätze des Lehrplanes Sorge zu tragen.
3. Es ist deshalb erwünscht, dass in grösseren Schulsystemen im Gesangunterrichte Fachlehrer beschäftigt werden. Eine vollkommene Ausbildung derselben kann das Seminar nicht übernehmen.
4. Es sind deshalb vom Staate Fortbildungskurse für Volksschulgesanglehrer einzurichten. Dieselben bieten bei einer Dauer von mindestens 8—10 Wochen folgende Unterrichtsdisziplinen: Lautbildungslehre, Stimmbildung, Gehörbildung (Treffunterricht, Musikdiktat), spezielle Methodik des Schulgesanges und Theorie der Musik.
5. Als vorläufiger Ersatz können die von einzelnen Städten und Gesanglehrern eingerichteten Fortbildungskurse angesehen werden.

Herr Dr. Hermann Gutzmann,
Privatdozent an der Universität Berlin:

Ueber einige Grundgesetze der Stimmbildung.

Der Vortrag wird vorwiegend Demonstrationen mit kurzen Erläuterungen bringen. An einfachen Apparaten werden bekannte physiologische Gesetze der menschlichen Stimmbildung demonstriert und ihre Bedeutung für den Gesang kurz erläutert.

I. Am isolierten Kehlkopfe lassen sich folgende Grundgesetze zeigen:
   1. Die Höhe des Tones steigt sowohl mit der Spannung der Stimmlippen wie mit der Stärke des Anblasens.
   2. Die Stärke des Tones steigt mit der Stärke des Anblasens.
   3. Schon an der Schwingungsart der Stimmlippen lassen sich die beiden Hauptregister, Brust- und Falsettregister, von einander unterscheiden.

II. Bringt man den Kehlkopf wieder in seinen Zusammenhang mit dem Ansatzrohr, so treten auffallende Veränderungen des Tones ein. Diese lassen sich in folgende Grundgesetze zusammenfassen:
   1. Der Kehlkopfton erzeugt in den mit dem Kehlkopfe in Verbindung stehenden Hohlräumen mehr oder weniger starke Resonanzen: Brustresonanz, Mundhöhlenresonanz, Nasen-Rachenresonanz, Kopfresonanz.
   2. Durch ein entsprechend geformtes Ansatzrohr wird die Stimme nicht nur wesentlich verstärkt, sondern überhaupt erst mit dem spezifisch-menschlichen Klange versehen.
   3. Der Klang der Stimme beruht in Art und Stärke der in ihr enthaltenen Obertöne, die sich sowohl bei der Gesangs- wie bei der Sprechstimme leicht nachweisen lassen.

Herr Dr. J. Katzenstein, Berlin:

Ueber die Resonanz der menschlichen Lautgebung.

Durch die neuen Untersuchungen über die Arbeit des Kehlkopfes bei der Tonbildung ist festgestellt:

1. Wir wissen, welche Muskeln des menschlichen Kehlkopfes bei der Tonbildung in den verschiedenen Registern in Tätigkeit treten.
2. Wir wissen nicht genau, wie der Kehlkopf als akustisches Instrument, besonders bei der Falsett-Tonbildung arbeitet.
3. Es ist deshalb nötig, die Kehlkopfarbeit bei der Tonbildung, sowie die Resonanz der Töne eingehender, als es bisher geschehen ist, zu erforschen.

Vortragender beabsichtigt über die betr. einschlägigen neueren Arbeiten zu berichten und im Anschluss daran Mitteilung zu machen von eigenen Untersuchungen über die Resonanz der menschlichen Lautgebung, z. T. in ihren Resultaten, z. T. programmatisch

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Uebrigens darf uns diese wüste Dissonanz, die Weingartner's Wirksamkeit in Berlin abschliesst, nicht dahin bringen, seiner bisherigen Wirksamkeit innigen Dank zn versagen. Die Sinfoniekonzerte der königlichen Kapelle sind nnter seiner Leitung aus einer völlig rückständigen, für unser Musikleben ganz bedeutungslosen Einrichtung znm Gipfel aller sinfonischen Darbietungen der dentschen Reichshauptstadt geworden. So gewiss in diesen Konzerten verhältnismässig wenig ganz neue Musik zn Gehör kam, so waren sie doch keineswegs dem neuzeitigen Geiste ganz verschlossen. Und vor allen Dingen kamen hier die unbestrittenen Schätze unserer grossen Musik in wunderbarster sinnlicher Schönheit und in einer abgeklärten und doch ausserordentlich blutvollen, tief empfundenen Weise zn Gehör. Das ist Weingartner's Werk gewesen; sein Werk damit auch, dass Konzerte, die früher kanm mehr als die Selbstkosten aufbrachten, jetzt sicher die glänzendste und sicherste Einnahme von allen grossen musikalischen Veranstaltungen hatten. Da diese Einnahmen einem sozialen Werke zu gute kamen, indem sie dem Wittwen- und Waisenfond der königlichen Kapelle znfliessen, haben diese Konzerte auch eine nationalökonomische Bedeutung gehabt, deren Wert wir anch für unsere musikalische Kultnr keineswegs unterschätzen sollen.

Um so wichtiger ist die Nachfolgerschaft Weingartner's. Es scheint Tatsache zu sein, dass Herr Robert Laugs aus Hagen dieser Nachfolgerschaft bereits sicher ist. Er hat jetzt zwei Konzerte dirigiert. Man kann wohl sagen, dass noch niemals in Berlin an eine so hervorragende Stelle ein hier so gänzlich unbekannter Mann bernfen wurde. Es scheint mir ganz unverkennbar, dass Herr Langs ein tüchtiger Musiker ist, der auch echtes Dirigentenblnt hat. Aber ebenso sicher ist, dass bis jetzt nichts an ihm ist, was ihn würdig macht, diese erste Stelle einzunehmen, dass er in diesen beiden Konzerten keine Eigenschaft gezeigt hat, die eine Gewähr dafür bietet, dass er diese Konzerte anf ihrer geistigen Höhe zu halten vermag. Dagegen spricht die grosse Willkürlichkeit, mit der er Beethoven's C moll-Sinfonie eine subjektive Auffassung aufznzwingen suchte, und andererseits die völlige Unfähigkeit, in Richard Strauss' „Sinfonia domestica" den darin tatsächlich vorhandenen grossen Zug der Einheitlichkeit herausznarbeiten. Gewiss hat der junge Dirigent bisher unter ungünstigen Umständen gearbeitet. Aber an diese Stelle gehört überhaupt eine reiche künstlerische Persönlichkeit, die von vornherein imstande ist, uns diesen Schwerpnnkt, diese sichere Zuflucht unseres Musiklebens zu erhalten. Am schlimmsten aber bei der ganzen Erscheinung ist, dass das allgemein ausgesprochene Gerücht berechtigt zu sein scheint, wonach Herr Langs seine Berufung an diese Stelle der Gönnerschaft der Familie Krupp zn danken hätte. Das wäre doch ein Rückfall in mühselig überwundene Kunstzustände, den man nur aufs tiefste beklagen könnte. Die königliche Kapelle erführe dabei aber sehr wohl, dass Konzertunternehmungen auch leicht wieder die Gunst des Publiknms einbüssen. Aber das traurigste ist, dass die Leidtragenden nicht nur die königliche Kapelle, sondern auch das wahrhaft musikliebende Berlin sein werden.

Die Unsicherheit in dieser Dirigentenfrage brachte es mit sich, dass die Programme der dieswinterlichen Sinfoniekonzerte noch weniger Nenes brachten als in anderen Jahren. Im dritten Konzert kam unter Leo Blech's Leitung — damals war Weingartner krank — Hugo Kaun mit drei Stückchen für kleines Orchester zn Gehör. Der Komponist hatte schon im letzten Jahre gezeigt, dass er mit einer für uns Heutige geringen Orchesterbesetzung — das Blech fehlt ganz — satte Klangwirknng zu erzielen weiss. Ein solches Beginnen ist gerade heute, wo wir unter der übermässigen Verschwendung der Orchestermittel zn leiden haben, doppelt verdienstlich. Schade, dass Kaun so ganz das plastische Element fehlt, dass es seiner ganzen Thematik an eindringlicher Kraft gebricht. Ueberhaupt fehlt seinen Werken, die man immer achtet, von deren feiner Arbeit man stets gefesselt wird, die wirklich zwingende Kraft inneren Erlebens.

Das vierte unter Weingartner's Leitnng stehende Konzert brachte dann nur zn viel Neuheiten. Max Reger, der unheimlich Fruchtbare, hat als op. 100 Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller geschrieben. Zwei Seelen bekämpfen sich in Reger's Brust so sehr, dass das Seelische in seiner Kunst oft völlig unterdrückt wird und nnr ein in seiner Art stannenswertes technisches Formspiel übrig bleibt, das ja gewiss Zukunftswerte in sich tragen kann wie alles Können, dem ich aber augenblicklich noch mit nm so grösserem Misstrauen gegenüberstehe, als ich bei diesem Komponisten die Fähigkeit vermisse, seine ganze Kraft zusammenznnehmen und etwas aus seinem vollen Menschentum herans zu schaffen. Jene beiden Seelen, die sich bei ihm bekämpfen, sind übrigens selber bereits mehr von formal technischer Sensibilität genährt, als von innerlicher Sensnalität. Ich wähle mit Absicht hier die philosophischen Worte, die mir den Unter-

schied am schärfsten zu geben scheinen, insofern die Sensibilität die ungeheure Fähigkeit des Aufnehmens der Aussenwelt bedeutet, gegenüber der Sensualität als einem Ausstrahlen hoch gesteigerter innerer Sinneskraft. Es sind sicher schon lange keine grossen Orchestervariationen mehr geschrieben worden, die so gänzlich auf ein geistiges Band und so vollkommen auf seelische Entwicklung verzichteten, wie die hier vorgeführten. Ich begreife sehr leicht beim Komponisten diese Freude, uns zu zeigen, was sich alles aus einem Thema machen lässt. Aber eine Art mathematischer Einstellung zur Musik bleibt das. Und das, was man bei Reger als Weiterführung in eine Zukunft ansieht, liegt doch mehr in Farbenwirkung und überraschenden Tonverbindungen, denen es aber bisher doch an ihrer inneren Daseinsbegründung fehlt. Wenn man eben mehrere gegebene Grössen nach allen Richtungen hin umwandelt — Permutation heisst es in der Mathematik —, dann kommt man mit der Logik des Zufalls auch auf solche Neuerungen. Immerhin, wenn sich einer nun so offen als formalistischer Techniker bekennt, wie Reger es hier tut, so wird man dem Komponisten schliesslich dasselbe Recht der Virtuosität zuerkennen können, wie einem reproduzierenden Künstler.

Jedenfalls lernte man das Reger'sche Werk noch schätzen durch die darauffolgende Violinfantasie „Das Leben ein Traum" von Otto Neitzel, das bereits beim Essener Tonkünstlerfest eine so kühle Aufnahme gefunden hatte, dass man nicht recht begreift, weshalb das endlose und jeder eigenen Fantasie bare Werk hier wieder vorgeführt wurde. Der reinste Formalismus in der Musik ist immer noch hundertmal musikalischer als dieser sogenannte Geist. — Hatte Weingartner in diesem Konzert die Geduld seiner Hörer auf die höchste Probe gestellt, so gab er sein Bestes am nächsten Abend, der eine Beethovenfeier war. Die drei ersten „Leonoren"-Ouverturen standen hier auf dem Programm, das G-dur-Konzert und die 8. Sinfonie. Kein Lob ist zu hoch gegriffen für die Art dieser Aufführung; auch nicht für die Wiedergabe des Konzertes durch Dohnanyi, der in diesem Winter in ganz bedeutendem Masse in den Vordergrund getreten ist. Darüber wird später noch zu sprechen sein. Die Vorführung der drei „Leonoren"-Ouverturen am gleichen Abend hat durchaus nichts Schulmässiges, wie man im ersten Augenblick denken könnte, sondern bringt uns vielleicht jene unvergleichliche Erlebenskraft Beethoven's einmal deutlich zum Bewusstsein, die ja doch der Urgrund der gesamten neuen Musikentwicklung geworden ist. Sein Dichten in Tönen ist eben ein Verdichten durch Töne, ein stets sich tiefer Hineinarbeiten des inneren Kerngehaltes. Wir haben in der Kunst nur ein Seitenstück zu dieser Art, das sind die Gemäldewiederholungen Böcklin's, bei denen auch mit jeder Wiederholung das innerlich seelische Erlebnis deutlicher zur Erscheinung gebracht wird, so dass alle Form hier tatsächlich gestaltet ist aus innerer Notwendigkeit: das wahrhafte Schöpfen des gottverwandten Künstlers, dem alles äussere Erleben zum Chaos wird der Stoffe, aus denen er nun neu gestaltet seine Welt.

(Fortsetzung folgt).

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Professor S. de Lange, Direktor des Königl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart, tritt zu Ostern von der Leitung zurück. Zu seinem Nachfolger ist Professor Max Pauer ernannt.

Das Hamburger Konservatorium für Musik wird vom 1. Oktober d. J. ab, da Direktor Max Fiedler für die nächste Saison nach Boston geht, von Professor Dr. Richard Barth geleitet werden.

An der Hochschule für Musik in Mannheim, Leiter Musikdirektor Karl Zuschneid, fand eine nachträgliche Feier zu Ehren Max Bruch's, der im Januar seinen 70. Geburtstag feierte und drei Jahre in Mannheim gelebt und gewirkt hat, statt. Das Programm brachte eine Reihe von Chorwerken: Op. 3 „Jubilate, Amen", op. 23 „Ingeborgs Klage" aus Frithjof, op. 32 „Normannenzug", op. 24 „Schön Ellen". Dazwischen das Violin-Konzert op. 26, „Canzone" für Cello, op. 55, und „Kol nidrei" op. 47. Die Ausführungen geschahen durch Schüler der Anstalt und der Grossherzogl. Hoftheaterkapelle unter Leitung des Direktors Karl Zuschneid.

Anlässlich der Zentenarfeier, welche das berühmte Mailänder Konservatorium der Musik im April begeht, werden eine grosse Anzahl künstlerischer Kapazitäten in der alten Lombardenstadt eintreffen, und deshalb hat sich, wie die französische Musikzeitschrift „Le Ménestrel" meldet, ein Komitee zur Einberufung eines internationalen Musiker-Kongresses gebildet. Während des Kongresses wird das Konservatorium im Verein mit einigen anderen Mailänder Musikinstituten in einer Reihe von Aufführungen und Konzerten seine hundertjährige Geschichte vorführen.

Das „Pädagogium für Musik" von Frau Emmi Born in Friedenau veranstaltete am 24. und 26. März Vorspielabende der Schüler und Schülerinnen. Die Leistungen der jüngeren wie der älteren liessen erkennen, dass der Lehrgang auf dieser Anstalt vor allen Dingen den Hauptwert auf die Erreichung einer gediegenen Grundlage legt und namentlich

bestrebt ist, der individuellen Veranlagung der Lernenden zu entsprechen. Recht erfreulich war die Lust und Liebe der jugendlichen Spieler, die zu wirklich guten Leistungen geführt hat, vorzugsweise auch in der Wiedergabe klassischer Tondichtungen. Besonders sei auf die von Herrn Hilgenberg geleitete Klasse für Kammermusik hingewiesen, die sich durch die Aufführung des Orchestertrios vom alten Johann Stamitz in trefflicher Weise einführte.

Die neuen Räume des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums, Genthinerstrasse 11, wurden am 1. April durch ein Festkonzert feierlich eingeweiht. Das Konservatorium bildet einen Seitenflügel des Blüthnersaal- und Klindworth-Scharwenkasaal-Gebäudes und enthält etwa 40 grosse Unterrichtsräume, die alle Zentralheizung, elektrische Beleuchtung und Telephon haben, deren Wände, Türen und Fussböden vollkommen schalldicht hergestellt sind. Die oberste Etage ist inbezug auf Installierung die interessanteste. Dort finden sich der Saal für theoretischen Unterricht, das Kabinett für akustische Experimente mit allen Apparaten und endlich der Raum für Opernaufführungen. Das Festkonzert wurde mit dem Vorspiel zu den „Meistersingern", ausgeführt von dem Konservatoriums-Orchester unter Leitung von Kapellmeister Robert Robitschek, in schwungvoller Weise eröffnet; die ferneren Darbietungen geschahen durch zwei Lehrer der Anstalt, Pianist Anton Förster und Konzertsänger Anton Sistermans. Ersterer spielte das „A-dur-Konzert" von Liszt mit Orcherbegleitung, letzterer sang den „Hymnus" op. 33 von Richard Strauss, sowie „Gruppe aus dem Tartarus" und „Wohin" von Schubert.

Vermischte Nachrichten.

Emmy Destinn und Paul Knüpfer erhielten vom Kaiser persönlich den Titel als Königl. Preussische Kammersänger verliehen.

Professor Hermann Putsch, der verdiente Gründer und Leiter des „a cappella-Gesangvereins", hat nach 25jähriger Tätigkeit sein Dirigentenamt niedergelegt. Zu seinem Nachfolger wurde der Königl. Musikdirektor Martin Grabert gewählt.

Professor Dr. Albert Kopfermann, der in musikwissenschaftlichen Kreisen rühmlichst bekannte Vorsteher der Musikabteilung der Königl. Bibliothek, erhielt vom Kaiser die Amtsbezeichnung „Direktor".

Hofmusikalienhändler Emil Heckel, der bekannte Vorkämpfer Richard Wagner's und Gründer des ersten Richard Wagner-Vereins, ist am 30. März, 78 Jahre alt, zu Mannheim gestorben. Heckel stand mit Wagner in engem freundschaftlichen Verkehr. Der Briefwechsel zwischen beiden wurde Ende der 90er Jahre vom Fischer'schen Verlage, hier, publiziert.

Am 4. April starb hier in seinem Hause am Kronprinzenufer Josef Sucher, der ausgezeichnete Wagner-Dirigent. 1844 geboren, hat er das 64. Lebensjahr nicht vollendet. Sucher hatte mit dem Studium der Rechtswissenschaft begonnen, widmete sich aber bald ganz der Musik. Er begann seine Karriere als Korrepetitor der Wiener Hofbühne, erhielt 1876 die Kapellmeisterstelle am Leipziger Stadttheater, wo er sich mit Rosa Hasselbeck vermählte, die unter seiner Führung sich zu einer der berühmtesten Wagner-Sängerinnen ausbildete. Von 1879 an wirkten beide Gatten unter Pollini in Hamburg, von 1888 gehörten sie der Berliner Hofoper an. Sucher's Interpretationen der Wagner'schen Dramen gehörten zu den vollendetsten Nachschöpfungen, sein Wirken ist hier und in ganz Deutschland unvergessen. Wir kommen noch des Näheren auf seine künstlerische Persönlichkeit zurück.

Der Bohn'sche Gesangverein zu Breslau, der unter Leitung von Prof. Dr. E. Bohn steht, brachte in der Fortführung seiner „Historischen Konzerte" — 109 bis 112 — wieder ausserordentlich interessante und eigenartige Programme zur Ausführung. In dem ersten „Joseph von Eichendorff's Gedichte in der Musik", im letzten „Die Nationalhymnen der europäischen Völker". Eichendorff's Lieder und Balladen haben fast alle unsere besten Tondichter des vorigen Jahrhunderts zu Tonschöpfungen angeregt; in der gebotenen Blütenlese finden wir Mendelssohn, Schumann, Franz, Lassen, Brahms, Hugo Wolf, Rheinberger u. a. vertreten, von Lebenden Hans Pfitzner und Emil Bohn. Die Nationalhymnen sind durch 21 Ländernamen vertreten, das Programm enthält die Texte in der Urschrift und in den Uebersetzungen.

In Dresden fährt Professor Bertrand Roth unermüdet fort, in seinem „Musik-Salon" Werke zeitgenössischer Tonsetzer vorzuführen. Es liegen uns die Programme der 103. bis 108. Aufführung vor. Unter ihnen ist eine Aufführung Paul Scheinpflug allein gewidmet, eine zweite „Nordischen Komponisten"; vertreten bei letzterer sind die Namen Sjögren, Sibelius, Alfvén, Stenhammer und Berger. Die übrigen bringen Instrumentalwerke von Bronsart, Strauss, Glimes, Mlynarski, Reinecke, Slunicko, Major, Becker und Jambor; Lieder von Luise Langhans, Ansorge, Bertrand Roth, Boehm, Lindner und Werner.

Unter Leitung von Richard Strauss wird das Berliner Philharmonische Orchester im April eine grosse Tournee nach dem Süden Europas

antreten. Am 26. April spielt die Kapelle zunächst in Paris, und zwar im Châtelet-Theater, am folgenden Tage im Saale der Pariser grossen Oper. Auf dem Programm stehen Berlioz, Strauss und Wagner. Auf diese Weise wird die grosse Oper zum ersten Male einem deutschen Orchester Gelegenheit geben, sich im ersten Staatstheater Frankreichs hören zu lassen. Von Paris begibt sich die Kapelle nach Bordeaux, Madrid, Lissabon, Oporto, Santander, Bilbao, Barcelona, Marseille, Lyon, Genf, Neufchatel, Lausanne, Freiburg, Bern, Basel, Karlsruhe und schliesslich zu den alljährlichen Konzerten nach Scheveningen.

In Paris wird am 14. April Bach's „Matthäus-Passion" im Trocadero zum ersten Mal aufgeführt. Gustave Bret, Leiter der „Société J. S. Bach", ist der Unternehmer. Er hat mit der „Société" vor kurzem schon die „Johannis-Passion" aufgeführt.

Miss Kathleen Parlow, die jugendliche kanadische Geigerin, erhielt von Freunden aus Christiania die Guarnerius-Geige, welche dem berühmten Geiger Viotti gehörte, als Geschenk. Das kostbare Instrument stammt aus der Sammlung des Geigenbauers Hammig in Berlin, dem für die Geige 40 000 Mk. gezahlt wurden.

Ein neues Klavierkonzert von Frederick Delius wurde als Novität für Berlin am 6. April in dem in der Philharmonie stattgefundenen Konzert der Gesellschaft für Musikfreunde unter Oskar Fried's Leitung von Theodor Szántó gespielt. Der Klavierauszug des Werkes für 2 Klaviere zu vier Händen, bearbeitet von Otto Singer, ist soeben bei der Verlagsgesellschaft „Harmonie", Berlin W. 35, erschienen.

Die „Orchesterstücke" von Hugo Kaun, op. 70, die bei ihrer Uraufführung in Berlin in den Symphonie-Konzerten der Königl. Kapelle grossen Erfolg hatten, sind kürzlich auch in Amerika mit ausserordentlichem Beifall gespielt, und zwar von dem bekannten Thomas-Orchester in Chicago unter Leitung von F. Stock. Das Werk ist im Verlage von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Grosslichterfelde, erschienen.

Zum 360. Geburtstage Giovanni Gabrieli's fand in der Dresdner Kreuzkirche eine musikalische Vesper statt, in der eine Anzahl Kompositionen dieses Alt-Venezianers zum Vortrag kamen. Die Leitung lag in den Händen des Kantors der Kreuzschule, Musikdirektors Otto Richter. In warmem, farbenprächtigen Glanze strahlten zwei vom Kreuzchore gesungene sieben- und achtstimmige Psalm-Motetten Gabrieli's, stammend aus dem 1. Bande der „Symphoniae sacrae", während eine von H. Riemann jüngst publizierte „Sonata" für 3 Violinen, Violoncello und Orgel aus „Canzoni e sonata a 3—22 vocum", von Mitgliedern der Dresdener Hofkapelle gespielt, eine eigenartige, fast mystische Klangwirkung ausübte. Nicht geringeres Interesse bot ein dorisches „Ricercare" aus der Sammlung „Intonationi e Ricercari" (1593), das Alfred Sittard auf dem Jehmlich'schen Orgelwerke vollendet darbot. Diese und ähnliche Stücke, ursprünglich für die kirchlichen Bedürfnisse von St. Markus in Venedig geschaffen, gaben nicht nur einen neuen Beweis von der überragenden Grösse G. Gabrieli's als Kontrapunktiker, sie liessen auch erkennen, dass schon vor 300 Jahren eine Kunst geübt wurde, die gewisse „unendliche Melodien", ja „Parsifal-Klänge" vorahnte. Nicht nur als Meister, der am Markstein einer Zeit alter Kunst einst geblüht hat, dessen Musikhimmel noch in tiefer, unbewölkter Bläue sich über uns ausspannt, erscheint uns heute der jüngere Gabrieli, sondern zugleich auch als Vertreter des chromatischen Prinzips zugunsten eines lebensprühenden, leidenschaftlichen Ausdruckes, als ein Tondichter „neuzeitlicher" Observanz. Seine Werke verdienten wohl, in Kirchen und Konzertsälen viel öfter als bisher berücksichtigt zu werden.

Bücher und Musikalien.

Max Reger, op. 76. Schlichte Weisen für eine Singstimme und Klavier (Band III, No. 31—36).

op. 99. Sechs Präludien und Fugen für Klavier zu zwei Händen. 2 Hefte.

Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Dass Max Reger in eine weitere Epoche seines Schaffens eingetreten sei, scheinen die als op. 99 erschienenen Sechs Präludien und Fugen für Pianoforte überzeugend darzutun. Schon die Fugenthemen sind einfacher gestaltet und leichter zu behalten, die Chromatik ist wesentlich eingeschränkt und die Kontrapunktik durchsichtiger und nicht so vielfältig verschlungen, als dies in vielen anderen seiner Werke bisher der Fall war. Alle diese Stücke sind einer wahrhaft poetischen Empfindung entsprungen und lassen infolgedessen alles zurücktreten, was sonst wohl leicht im Zusammenhange mit dem „strengen Satze" anzutreffen ist. Vor allem ist auch der rein klaviertechnische Teil in diesen neuen Kompositionen betreffs der Schwierigkeit auf ein Gewisses reduziert, und dies lässt Reger's Präludien und Fugen recht geeignet scheinen zur Einführung in die Klaviermusik wie überhaupt in die Geisteswelt dieses Tonsetzers. Vorgeschrittenere Klavierschüler von gefördertem und selbständigem Empfinden können das Werk dementsprechend getrost in Angriff nehmen, gesetzt natürlich den Fall, sie seien bereits in des

grossen Johann Sebastian Schule gewesen. Denn auch Reger's früher publizierte Klavierwerke, auch wenn sie etwa vom Autor selbst als „einfache“ bezeichnet wurden, dünken mich technisch weit schwerer und harmonisch wie rhythmisch viel komplizirter zu sein als das in Rede stehende.

Reger's neue Schlichte Weisen (op. 76, Band III, No. 31–36) sind ebenfalls gar nicht so einfach und schlicht, als der Titel besagt. Denn die von der Singstimme gänzlich unabhängige, ja gänzlich losgelöste Klavierbegleitung ist harmonisch überaus reich ausgestattet und erfordert einen ebenso tüchtigen Begleiter, als der gesangliche Teil einen ausgezeichneten Vertreter beansprucht. Sonst aber sei gesagt, dass sich Reger auch in diesem Liederheft als einen berufenen Lyriker darstellt, der mit intuitivem Gefühl seinem Vordichter folgt und die jeweilige Stimmung eines Poems mit absoluter Sicherheit zu treffen und musikalisch auszulegen weiss. Wem darum zu tun ist, aufmerksam das Werden und Wachsen der deutschen musikalischen Lyrik zu beobachten, wird auch an diesem neuen Reger'schen Liederhefte nicht achtlos vorbeigehen dürfen.

Moritz Moszkowski, op. 76. Drei Stücke für das Pianoforte.

Otto Forberg, Leipzig.

Moritz Moszkowski's neues Klavierwerk enthält drei leicht spielbare, ausserordentlich klangvolle Stücke, deren technische Schwierigkeiten schon von Spielern der oberen Mittelstufe bewältigt werden können. Die Sachen (Erinnerung an den Posilippo, Walzer-Kaprice und Fabel) sind in echtem Salonton, also vornehm und geschmackvoll gehalten und hinterlassen einen guten musikalischen Eindruck, so dass sie als Vortragsstücke Lehrern und Schülern recht angelegentlich empfohlen werden können.

Josef Malina: Fünf Klavierstücke.

Fr. A. Urbánek, Prag.

Mehr denn je ziehen „Böhmische Musikanten“ in deutschen Landen umher. Man bleibt wohl nicht ungern einmal bei ihnen stehen und lauscht ihren gefälligen Weisen, auch wenn man sie schon des öftern gehört zu haben meint. So ging es mir mit Malina's beiden Polkas und dem „Papillon“ der oben genannten Sammlung. Sehr hübsch, graziös und musikalisch sind darin Intermezzo und Menuett, um derentwillen das Heftchen freundlicher Beachtung wert ist.

A. Ricci Signorini: 3 poetische Suiten für Klavier.

Carisch & Jänichen, Mailand.

Der Autor vereinigte je drei Stücke zu einer „poetischen Suite“. Die innerlich sehr anspruchslosen, äusserlich um so anmassender auftretenden Stückchen gleichen einer Versammlung armer Sünderlein. Immerhin aber wurde wenigstens bei Revision des Urteils einer als gerecht erfunden. Der Tanz in der dritten Suite ist sehr anmutig, und er allein rettet das Ganze wenigstens insofern, dass der Komponist und seine Sächelchen hier eine Erwähnung finden.

Eugen Segnitz.

Alfred Rose: „Neueste Schule der Geläufigkeit.“ 90 ausgewählte Klavieretüden.

E. Bisping, Münster i. W.

Die 90 für die Unter- und Mittelstufen ausgewählten Etüden setzen sich aus Werken von Czerny — 100 Uebungsstücke, 8taktige Uebungen u. a. —, Bertini, Lemoine, J. und A. Schmitt, Burgmüller, Steibelt, Clementi, Berger, Mayer, Bisping, Rose, J. S. und Ph. Em. Bach, Händel und Scarlatti zusammen; die letzten 4 genannten sind durch je ein Werk vertreten. Czerny überwiegt, ein Zeichen, dass der alte Etüdenmeister noch immer nicht entbehrlich ist. Sehr erfreulich ist das bevorzugte Heranziehen der kleinen Etüden von Lemoine, die, im ganzen wohl weniger bekannt, viel instruktiven Wert haben. Der Vorzug des Werkes liegt in der Ausnutzung des in den Etüden enthaltenen Uebungsstoffes. Der Verfasser schickt den meisten Etüden, besonders solchen, die rein technische Zwecke verfolgen, Vorübungen, die die charakteristischen technischen Motive, Figuren, Passagen enthalten, vorweg und lässt sie vom Schüler durch alle Tonarten transponiert üben, und zwar chromatisch fortschreitend oder im Quintenzirkel. Finger und Hände gewöhnen sich dadurch einerseits an alle Lagen, die das Klavier durch seine Unter- und Obertasten beansprucht, andererseits wird vom Schüler geistige Mitarbeit durch das Transponieren gefordert und somit dem einseitigen, mechanischen Ueben vorgebeugt. Fingersätze und Phrasierung sind durchweg zu loben, der erstere hätte an manchen Stellen weniger reichlich angegeben werden können; — die Sammlung möge somit warm empfohlen werden, sie verdient die Aufmerksamkeit der Pädagogen.

Bernhard Wolff, op. 260. 12 Klavier-Etüden.

Steingräber Verlag, Leipzig.

Diese 12 Etüden des verstorbenen Komponisten eignen sich für die aufsteigenden Mittelstufen und zielen besonders auf Erreichung einer flüssigen, geschmeidigen Technik hin. Ruhig sich fortspinnende Passagen, gebrochene Akkorde, Fingerwechsel auf einer Taste, gehaltene Melodietöne mit Begleitung in gleicher Hand, Uebungen mit Seitenschlag, Terzen, Oktaven — das dürfte in grossen Zügen die technischen Zwecke der Etüden andeuten. Dazu sind sie — und das birgt ihren Hauptwert — von ausgesprochen melodischem Charakter, ungemein wohlklingend, einzelne eignen sich bei guter Ausführung direkt zu Vortragsstücken. So fördern sie mit der Technik zugleich das musikalische Empfinden und geben aus diesen Gründen ein treffliches Unterrichtsmaterial. Sie seien aufs beste empfohlen. *Anna Morsch.*

Pensionszuschusskasse Deutscher Musiklehrerinnen.

Nachstehend erfolgt der mir von der „Allgemeinen Deutschen Pensions-Anstalt" übermittelte Rechenschaftsbericht über das 1. Jahr, April 1907 bis ult. März 1908.

Einnahmen:	Betrag M.	Pf.
Einzahlung von Frl. Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37, am 15. März 1907	4250	—
Vermerk: Der Betrag ist an die Kur- und Neumärkische Ritterschaftliche Darlehnskasse abgeführt; Verzinsung vom 1. April 1907 ab.		
Zinsen von 4300 M. $3\frac{1}{2}$prozentigen Preuss. Konsols für I. Halbjahr 1907	75	25
„ II. „ 1907	75	25
Ritterschaftliche Darlehnskasse, Zinsen von eingezahlten Geldern für I. Halbjahr 1907	11	50
„ II. „ 1907	3	50
Summe der Einnahmen	4415	50
Davon ab Summe der Ausgabe	4159	90
Bleibt Baarbestand Ende 1907	255	60
Ausserdem $3\frac{1}{2}$prozentige Preuss. Konsols im Nennwerte von 4300 M.		

Ausgaben:	Betrag M.	Pf.
Ritterschaftliche Darlehnskasse, Ankaufskosten am 24. April 1907 für 4300 M. $3\frac{1}{2}$prozentige Preuss. Konsols mit Zinsscheinen Juli/Januar zum Kurse von $95\frac{1}{2}$ . . . . 4106.50 M. Zinsen zu $3\frac{1}{2}$% für 114 Tage 47.70 „ Provision . . . . 4.30 „	4158	50
Ritterschaftliche Darlehnskasse, Depotgeld und Porto	1	10
Ritterschaftliche Darlehnskasse, Porto und Spesen für I. Halbjahr 1907		15
Ritterschaftliche Darlehnskasse, Porto und Spesen für II. Halbjahr 1907		15
Summe der Ausgaben	4159	90

Berlin, den 10. März 1908.

gez. Jaeckel. Busse.

Als richtig anerkannt.

Berlin, den 27. März 1908. Anna Morsch.

Zu gleicher Zeit teile ich den Interessenten der Kasse mit, dass die mir zum 1. April d. J. von Vereinen, Gruppen und Einzelmitgliedern eingelieferten Gelder die Summe von **1671 M. 25 Pf.** betrug, die ich am 27. März der Pensions-Anstalt zu weiterer Anlage übergab. Der Kassenbestand der Pensionszuschusskasse beträgt demnach bereits **6085 M. 35 Pf.** Dies erfreuliche Resultat dürfte für alle Interessenten der Kasse ein Ansporn zu weiterer fleissiger Sammelarbeit sein und sie veranlassen, immer weitere Freundeskreise für dieselbe zu werben.

Anna Morsch.

Nachschrift. Während der Drucklegung dieser Nummer wurden mir noch von verschiedenen Seiten Gelder, zum Teil namhafte Summen, eingesandt, so dass der Gesamtbetrag sich auf M. 6621,80 beläuft. Sollte es mir nicht gelingen, noch einen Zahlungstermin bei der Pensionsanstalt zu erbitten, so werden die Gelder auf der hiesigen Sparkasse deponiert. A. M.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
[Expedit]ion und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Edvard Grieg's Beziehungen zur Volkskunst und Dichtung seines Landes.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

(Schluss.)

Grieg's Verbindung mit dieser urwüchsigen Musik besteht nun nicht etwa darin, dass er ihr einfach Melodien entlehnte, um sie zu verarbeiten. Nur in wenigen Fällen hat er das getan. Anleihen zu machen, hatte er im allgemeinen nicht nötig, denn der Quell seiner musikalischen Erfindung sprudelte frisch und lebendig genug. Dagegen war sein Inneres so eng mit der Musikseele seines Volkes verbunden, ihre Klangempfindungen, ihre Gefühlsweise waren den seinigen so nahe verwandt, dass er sich fast unwillkürlich auch ähnlicher Ausdrucksformen und Darstellungsmittel bediente. In seinen Kompositionen finden sich daher die nämlichen oder doch sehr ähnlichen typischen Merkmale, wenngleich verfeinert, stilisiert und neuzeitlicher gestaltet. Von Opus 6 ab ist Grieg's gesamtes Schaffen von den charakteristischen Elementen der altnordischen Musik stark durchsetzt. Am nächsten kommt er ihr jedoch in seinen Klavierkompositionen knappen und knappsten Umfangs. Der Faktur wie dem Ideengehalt nach schliesst er sich hier ganz seinem Volke an. Ich denke dabei in erster Linie an die acht Hefte „Lyrische Stücke", die in Deutschland immer noch nicht nach Gebühr gekannt und geschätzt werden. Welche Fülle lebendiger Poesie steckt nicht in ihnen. Handelt es sich doch hier nicht, wie der allgemeine Titel vermuten liesse, um rein lyrische Ergüsse. Der Komponist schöpft vielmehr aus der Anschauung und bildet als realistischer, wenngleich poetisierender Tondichter die Wirklichkeit nach. Ausserordentlich vielseitig sind die Motive, wie die 66 Einzeltitel beweisen. Da tauchen z. B. die alten Tänze auf; neben Springar und Halling noch Jölster, Grisen, sowie der humoristische Stabbe-Laaten. Naturbilder werden vorgeführt (Bächlein, Waldesstille, An den Frühling, Abend im Hochgebirge); das Tierleben erscheint (Schmetterling, Vöglein, Rabenhochzeit, Bremse und Fliege), die patriotische Leier wird gestimmt (in der Heimat, Heimwärts, Vaterlandslied usw.). Die alte Sage spielt hinein (Nils Tallefjoren, Hölje Dale, Solfager und der

Würmerkönig); verschiedene Stände werden gekennzeichnet (Wächter-, Bauern-, Matrosenlied). Ja fast alle erhöhten Gefühlsmomente, die das Menschenleben von der Wiege bis zum Grabe in farbenreichen Wechsel hervorbringt, ziehen in diesen Kabinettstückchen aparter musikalischer Kleinkunst an uns vorüber.

Der Form wie dem Inhalt nach finden die „Lyrischen Stücke" ihre Ergänzung in den „Tänzen und Volksweisen" op. 17, in op. 19 „Aus dem Volksleben" mit dem berühmten „Brautzug" aus dem Hardanger, in der „Ballade" in Variationenform op. 24, den „Albumblättern" op. 28, den „Norwegischen Tänzen" op. 62, den „Norwegischen Volksweisen" op. 66 u. s. f. Grieg steht in den Werken dieser Gattung in unmittelbarster Verbindung mit dem volkstümlichen Wesen seiner Landsleute, in anderen aber hat er sich mit der Kunstdichtung seiner Heimat eng verbündet. So setzte er dem berühmtesten alten Poeten Norwegens 1884 zur Feier seines zweihundertjährigen Geburtstages ein musikalisches Denkmal in der prächtigen Suite „Aus Holberg's Zeit". Vortrefflich ist es Grieg gelungen, das Wesen jenes Dichters nachzufühlen, der seiner Zeit, weil er ihr weit voraus war, als Sonderling galt. Wie Grieg ein Bergenser, hatte Holberg durch weite Reisen und Studien bedeutende Kenntnisse erworben, sich einen weltmännischen Geist angeeignet. Scharfe Beobachtungsgabe, Witz und Talent machten ihn zum Komödiendichter ersten Ranges, den man nicht umsonst den nordischen Molière genannt hat. Der dänische Literarhistoriker Georg Brandes sagt von ihm u. a.: „Er gab seinem Volk kräftige Kost und satyrische Peitschenhiebe — war der grosse, einsame, lustige Zuchtmeister seines Geschlechts. Verhältnismässig selten kommt bei Holberg eine andere Stimmung auf als die des guten Humors, äusserst selten ein Zug von Wehmut. Keine Naturstimmung — weder Jahres- noch Tagesstimmung spielt eine Rolle. Die Welt, die er vorführt, ist eine solche, in der die Unvernunft ihr Spiel treibt, die Vernunft aber darüber schwebt und sie zuletzt vertreibt."

Diesem Charakter ist Grieg's Suite sehr feinsinnig angepasst. Seine Musik ist hier weniger romantisch-national, entspricht vielmehr in Form, Rhythmus und Ornamentik dem Altklassischen. Die Grundstimmung ist von sprudelnder Lebendigkeit, und an vielen Stellen kommt der Humor deutlich zum Ausdruck. Nur in einem Satz, dem Air, erscheint eine sanfte Melancholie, deren Eindruck aber durch das behende, munter geschwätzige Rigaudon sogleich wieder verwischt wird. Zwei andere Suiten, mit denen Grieg die moderne Orchestermusik bereichert hat, stehen dagegen in Beziehung zu Norwegens grösstem modernen Dichter, zu Henrik Ibsen. Dieser selbst bot die Veranlassung dazu, indem er 1874 Grieg aufforderte, ihm eine Musik für seinen Peer Gynt zu schreiben. Die schon seit sieben Jahren veröffentlichte Dichtung war vom Verfasser ursprünglich nur als Lesedrama bestimmt. Jetzt erst kam Ibsen der Gedanke, das Stück in gekürzter Fassung und durch Musik illustriert auf die Bühne zu bringen. Für die Vertonung gab der Dichter in einem aus Dresden vom 23. Januar 1874 datierten Briefe an Grieg sehr ausführliche Anweisungen, denen der Komponist aber nicht genau gefolgt ist. Zwei Jahre später, am 26. Januar 1876, kam das Stück mit Grieg's Musik im Christiania-Theater zur Aufführung, fand auch Beifall, hat sich aber doch nicht dauernd auf dem Repertoir behauptet. Der Stoff zu Peer Gynt ist echt norwegisch. Ibsen entnahm den Titelhelden einer Volkssage, gab ihm aber eine symbolische Bedeutung, indem er ihn gleichsam zum Repräsentanten des norwegischen Volkes selbst machte, dem er damit als strenger Erzieher, ähnlich wie Holberg, im Spiegelbild gewisse ungünstige Charakterseiten vorhalten wollte. Der Hang zum Ueberphantastischen und zur Renommisterei sollte damit gekennzeichnet werden, denn Peer Gynt ist der typische Traum- und Lügenheld. Durch diese Tendenz und zahlreiche Anspielungen auf speziell norwegische Verhältnisse ist das Drama für den Ausländer schwer verständlich, wie der Verfasser selbst betont hat. Dagegen enthält es von allen Dichtungen Ibsen's am meisten Naturstimmung, Poesie und Phantasie. Eine groteske Märchenwelt tritt uns entgegen, wir werden an den Shakespeare des „Sturm" und des „Sommernachtstraum" erinnert. Ein für Ibsen ungewöhnlicher Reichtum an Formen, Farben und Gestalten erscheint darin, der, ins Malerische übertragen, einen nordischen Böcklin ergeben würde. An diese romantischen Elemente knüpft Grieg's Komposition an. Die beiden Suiten sind allerdings nur Auszüge aus der Bühnenmusik, die sich aus Soli, Chören und Orchesterstücken zusammensetzt, und zwar Auszüge, die zu verschiedenen Zeiten gemacht wurden, denn sie führen die Opus-

zahlen 46 und 55. Die Musik ist teilweise höchst originell, so namentlich das vierte Stück der ersten Suite „In der Halle des Bergkönigs". Letzterer heisst in der Dichtung der Dovre-Alte und ist als Geist des in der Nähe von Trondjhem sich erstreckenden rauhen Dovre-Gebirges gedacht. Die Szene zeigt uns den Alten auf seinem Hochsitz im Bergesinnern, wie er eine Versammlung von Hoftrollen, Erdgeistern und Kobolden leitet, unter die sich auch der naseweise Peer verirrt hat. Die sehr drastischen Vorgänge, bei denen Peer gezwungen werden soll, die grundhässliche Trollprinzessin zu heiraten, illustriert Grieg durch ein „Alla marcia e molto marcato", einen halb phantastischen, halb humoristischen Tanz, der nur ein Thema enthält, das in der Tiefe beginnt, eine Oktave nach der andern hinaufsteigt, dabei schneller und schneller wird, bis es endlich mit schrillen, dämonisch klingenden Akkorden abschliesst. Ganz anders geartet, nämlich sehr stimmungs- und empfindungsvoll ist der Abschnitt „Aases Tod". Als Text können die Worte der Dichtung gelten:

„Hab' Dank für Dein ganzes Leben,
Für all' Deine sorgende Art",

mit denen Peer seiner Mutter, der Witwe Aase, die Augen zudrückt. In die Mitte der bunten Abenteuer, die der ehemalige simple Bauernbursche als Glücksritter in fremdem Erdteil erlebt, führen „Anitras Tanz" und „Araber-Tanz". Hier ist es Grieg gelungen, seiner Musik ein morgenländisches Kolorit zu geben. Peer's endliche Rückkehr nach zahlreichen Schicksalswechseln drückt ein „Allegro molto agitato" aus. Nahe der vaterländischen Küste erleidet sein Schiff nämlich Havarie, und Peer, der nur das nackte Leben behält, langt daheim als ein Schiffbrüchiger an Leib und Seele an. Die Instrumentalübertragung der Melodie des bekannten Solveig-Liedes, No. 4 der zweiten Suite, weist hin auf die Rettung, die dem Tunichtgut, der seine Seele verwirkt hatte, durch die Fürbitte eines schuldlosen Weibes zuteil wird. Diese Solveig, vielleicht die idealste aller Frauengestalten Ibsen's, spielt in der Dichtung also eine ähnliche Rolle wie das Gretchen im Faust, nur dass sie ihre Reinheit bewahrt hat. Mit Recht fleht Peer sie daher an:

„Mutter, Weib, Magd ohne Schuld und Fehle,
Birg' mich denn in Deiner Seele."

Weit früher als mit Ibsen trat Grieg mit Björnson, dem zweitgrössten Dichter Norwegens, in Beziehung. Ihn lernte er während seiner Dirigententätigkeit in Christiania kennen, die 1867, als er 24 Jahre zählte, begann. Die beiden schlossen eine Freundschaft miteinander, die sich das Leben hindurch bewährte, aus der aber auch mannigfache künstlerische Früchte hervorgingen. Björnson's erste Schaffensperiode stand ganz unter dem Einfluss der Lieblingslektüre seiner Knabenzeit. Das war die Heimskringlasaga von Snorre Sturlason*), ein Buch, das die Geschichte der altnordischen Stammkönige vom neunten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts enthält. Ihm entnahm Björnson die Stoffe zu einer Reihe epischer und dramatischer Dichtungen, deren umfangreichste die Trilogie Sigurd Slemba ist, zu der R. Nordraak die Musik geliefert hat. Mit einem späteren Schauspiel „Sigurd Jorsalfar", d. h. der Jerusalemfahrer, stellte sich der Dichter die Aufgabe, ein Volksstück zu schaffen. Im Mai 1870 sollte es im Christiania-Theater seine Premiere erleben. Kurz zuvor kam Björnson der Gedanke, die Wirkung des Dramas durch Musik zu erhöhen, und nun musste Grieg heran. Knapp acht Tage Zeit wurden ihm für Komposition und Instrumentation gegeben. „Ich besass damals noch die Elastizität der Jugend", schrieb Grieg später inbezug auf diese Arbeit, „und es ging". Wie es ging, dafür legt schon die eine Nummer, „Sigurd's Huldigungsmarsch", ein beredtes Zeugnis ab. Der Komponist gibt uns hier in Tönen ein Bild der schlichten Grösse altnordischer Heldenzeit.

Schon einige Jahre zuvor hatte Björnson einen Plan zu gemeinsamer Arbeit mit Grieg ersonnen: eine Oper wollte er mit ihm schaffen. Im Mittelpunkt der Dichtung sollte ein besonders wichtiger Nationalheld stehen, Olaf Trygvason, jener tapfre Wikinger aus altem Königsgeschlecht, der während seiner Jugend, die er fern der Heimat zubrachte, seine kühnen Raubzüge auf alle Küstenländer Europas ausdehnte. Auf den Scillyinseln wurde Olaf Trygvason zum Christentum bekehrt und beschloss jetzt, sein Norwegen, das unter einem unfähigen Herrscher litt, zu erobern, um ihm die Heilslehre zu übermitteln. Björnson's Absicht ging also dahin, den Kontrast heidnischen und christlichen Wesens zu schildern, sicherlich ein für den Dichter wie den Komponisten gleich interessanter Vorwurf. Mit Begeisterung ging Björnson an seine Aufgabe heran, verstand es aber damals noch nicht, den sehr umfangreichen Stoff zusammen-

*) Verfasser der jüngeren Edda.

zufassen, ging zu sehr in die Breite, merkte das, verlor darüber die Lust und gab seinen Plan auf. Infolgedessen ist auch Grieg's Komposition „Olaf Trygvason" auf einige Szenen beschränkt geblieben. In diesen aber hat er einen Höhepunkt seines Schaffens, eine sehr glückliche Vereinigung klassischen und romantischen Stils erreicht. Die Chöre zeichnen sich durch glänzende Instrumentation aus; die Soli sind teils arienmässig, teils bestehen sie in breit ausladenden Rezitationen. So folgt er im Prinzip Wagner, ohne im Melodischen und Harmonischen an ihn zu erinnern. Nach dem Urteil Björnson's, das ich vor einigen Monaten aus seinem eigenen Munde vernahm, ist Grieg weit besser in den Geist des Altnordischen eingedrungen als Wagner. Letzterer fälschte den Mythos, indem er so viel Intrigantes in die altheidnische Götterwelt hineintrug, gab aber auch mit seiner Musik kein Abbild der Gemütsart und Denkweise des nordgermanischen Stammes. „Wir sind kein Volk, das immer nur in Nebeln lebt", rief der jugendliche Greis mit blitzenden Augen aus, der mir in jenem Augenblick selbst wie ein Recke aus heldenhafter Vorzeit erschien, „wir sind ein klares Volk!"

Der Verbindung mit Björnson sind noch einige grössere Kompositionen Grieg's entsprossen, so: „Landerkennung", Szene für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, worin ebenfalls eine Episode aus der Geschichte Olaf Trygvasons behandelt ist; ferner „Vor der Klosterpforte", Szene für Sopran-, Altsolo und Frauenchor. Der Text entstammt dem Romanzenzyklus Arnljot Gelline, einer der kraft- und poesievollsten Dichtungen Björnson's. Endlich ist noch das Melodrama „Bergliot" zu nennen, in dem Dichtung, wie Musik im Stimmungsgehalt sehr feinsinnig einander angepasst, durchaus nordischem Geist entsprossen sind.

Daneben hat Grieg auch eine grosse Anzahl der Balladen, sowie der lyrischen und patriotischen Gedichte Björnson's vertont. Ich erinnere an „Erstes Begegnen", „Lockweise", „Am Monte Pincio" usw. Es hat sich aber auch der umgekehrte Fall ereignet, dass Grieg zuerst eine Komposition schuf und Björnson nachträglich einen Text dazu dichtete, nämlich zu No. 8 aus den „Lyrischen Stücken op. 12" mit dem Titel „Vaterländisches Lied", das in dieser Form in Norwegen sehr populär geworden ist.

In Grieg's Liedern treten die nationalen Elemente im allgemeinen nicht so deutlich hervor wie in seinen Instrumentalwerken und den ins Dramatische fallenden Gesangskompositionen. Benutzte er doch in den Liedern seiner ersten Schaffensperiode op. 4 vorzugsweise deutsche Texte, zu denen er später mit seiner Sammlung op. 48 nochmals zurückkehrte. Hier finden wir daher Dichternamen wie W. v. d. Vogelweide, Goethe, Heine, Chamisso, Geibel, Uhland, Bodenstedt usw. In der Vertonung dieser deutschen Dichtungen hat man bei Grieg Verwandtschaft mit Schubert zu erkennen geglaubt.

Stark berücksichtigt hat Grieg ausserdem die Gedichte zweier Dänen, des berühmten Märchenpoeten Andersen und des jüngst verstorbenen grössten Lyrikers in Dänemark, Holger Drachmann. Von Andersen ist der Text von Grieg's berühmtem Liede „Ich liebe Dich", das übrigens in der Zeit entstand, wo er auf Freiersfüssen ging, mithin nicht der An-, sondern der Selbstempfindung entstammt.

Daneben finden sich unter Grieg's Liedern die Verse einer Reihe norwegischer Dichter wie A. O. Vinje, N. Rolfsen, J. Paulsen, M. J. Monrad, A. Munch, Chr. Janson, J. Lie u. a. m. Auch Ibsens Lyrik hat ausser den beiden Solveig-Liedern und der Peer Gynt-Serenade noch verschiedene Kompositionen Grieg's hervorgerufen, unter denen in Deutschland wohl am bekanntesten „Ein Schwan", „Mit einer Wasserlilie", „Spielmannslied" und „Margarethe's Wiegenlied" wurden. Letzteres entstammt dem historischen Schauspiel „Die Kronprätendenten".

Grieg's Beziehungen zur Volkskunst und Dichtung seines Landes sind hiermit, wenn nicht erschöpfend, so doch ihren Grundzügen nach dargelegt. Mit wenigen Worten sei zum Schlusse noch auf des Komponisten Stellung innerhalb der neuzeitlichen Kunstentwicklung verwiesen. Als Grieg im Alter von 26 Jahren sein Klavierkonzert in A-moll veröffentlichte, dem die beiden Violinsonaten in F- und G-dur schon vorangegangen waren, kam das Taten gleich. Steckte man doch damals innerhalb der klassischen Instrumentalformen dieser Gattung noch tief in der Ueberlieferung. Allerdings hat Grieg an den Formen selbst in keiner Weise gerüttelt, aber die eigenartigen Rhythmen, Melodien und Harmonien, mit denen er sie erfüllte, wirkten erfrischend und belebend. Indem er Elemente der alten Helden- und Freiluftpoesie seines Volkes in den modernen

Konzertsaal verpflanzte, war er ein Bahnbrecher des Individualismus auf musikalischem Gebiet. In diesem Sinne stand er auch in Reih' und Glied mit den Vordermännern unter seinen Landsleuten, den Dichtern Ibsen und Björnson, den Malern und Bildhauern Gude, Dahl, Munch, Stefan Sinding — als Vorkämpfer für die neue Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Zu Josef Sucher's Tode.

Von

Cornelie van Zanten.

Die Nachricht von Josef Sucher's schwerer Erkrankung, die in den ersten Tagen des April die Künstlerkreise Berlins durchlief, erregte wohl Beunruhigung und Schrecken; doch noch mochte Niemand von denen, die ihn persönlich kannten, an einen schlimmen Ausgang glauben, man wusste, wie mannigfachen Stürmen der fast riesenhafte Körper des genialen Künstlers schon standgehalten hatte. Die Hoffnung erwies sich als trügerisch, schon am 4. April traf die Nachricht ein, dass die Naturgewalt auch dieser anscheinend unverwüstlichen Lebenskraft ein Ziel gesetzt hatte. Josef Sucher tot! Die Trauerbotschaft weckte eine Fülle von Erinnerungen an Stunden höchster künstlerischer Erhebung, und aus ganz Deutschland liefen Klagen und Beileidsbezeugungen ein, auch von solchen, die den genialen Wagner-interpreten anscheinend schon ganz vergessen hatten, — sie konnten dem Toten keine Labung mehr bieten und nur seiner einst ebenso bewunderten Gattin Rosa, der ersten und unvergesslichen Isolde, die die Verkörperung seines Genius war, noch einmal jene Ruhmeszeiten lebendig vor die Seele führen.

Josef Sucher, der feurige, hinreissende Wagnerdirigent, ward vom Lose jedes Sterblichen ereilt, sein Körper musste die weltlich schöne Behausung gegen die letzte, schlichte vertauschen; an seiner Bahre standen die Freunde und winkten ihm den letzten Scheidegruss zu, es sprach der Geistliche, wie es an jedem Sarge einer bekannten Persönlichkeit geschieht, über Verhältnisse, die er kurz vor seiner Amtspflicht erfuhr und die er weder näher gekannt, noch mit erlebt hatte. Es ist daher verzeihlich, wenn in solcher Rede hier zu viel, da zu wenig gesagt wird, und hätte der Tote im Leben solche Rede gehört, wären ihm gewiss die Worte der Isolde „Betrug auch hier“, deren Begleitung er so hinreissend im Orchester wiederzugeben verstand, auf die Lippen getreten. Doch was sind Worte einem solchen Toten gegenüber? Nichts! Wären sie nur stets dem Lebenden gegenüber wahr gewesen, zur Einkehr, zur Besinnung!

Man ist gewohnt, dem Toten nur Gutes nachzusagen und auch mit Recht; denn wo er auch im Leben gestrauchelt, wie oft mag es schon im Stillen gesühnt sein, und beim Rückblick erscheint es dem Ueberlebenden überhaupt wie das Scheiden der Sonne am Horizont in Rosenschimmer verklärt. Wohl alle, die Josef Sucher einst im Leben nahe standen und die von ihm ausströmende künstlerische Macht empfanden, sehen sein früheres Wirken jetzt beim Hinscheiden wohl in diesem verklärten Schimmer und greifen nun auch gern zurück zu den Erinnerungen, die sie mit ihm verknüpften. So lebt er wieder auf und wir sehen in ihm, was er war, aber auch, was er hätte sein können.

Josef Sucher war ein von der Natur Bevorzugter und Begnadeter, er konnte das Amt, zu dem er sich berufen fühlte, ausüben, und da er alle erforderlichen Eigenschaften dazu mitbrachte, so wurde es ihm auch nicht schwer. Er liebte seinen Beruf, er lebte darin und ging darin auf, so waren die Hauptpfeiler des Künstlerdaseins vorhanden. Die Wagner'sche Kunst war es insbesondere, die seine Fantasie über alle Konvenienz der Welt hinaustrug, aber während seine Seele in diesen Sphären schwebte, wurde er des sinnlichen Rausches nicht gewahr, der seinen Körper zur Erde zurückzog. Es sammelte sich eine Schar Freunde um ihn, die ohne den Enthusiasmus seines Genius, nur die materiellen Genüsse mit ihm teilten, und da die geniale Verzückung ihn oft fast zum Kinde machte, ward er für jeden bald „der gute Sucher“, nur nicht für sich selbst.

Hier stehen wir also wieder einmal vor dem interessanten und vielbesprochenen Thema „Normalmensch, Kulturmensch, Genie“. Entschuldigend und mildernd für solche Naturen wie Josef Sucher, spricht Dr. Julius Wolff sich in seinem Hefte über obiges Thema aus, indem er sagt: „Der Egoismus, der Wille zum Dasein und Wohlbefinden, ist zweifellos wie allen lebenden Wesen, so allen Menschen gemein. Egoistische Triebe, Gefühle und Gesinnungen bilden somit das eigentlich Normale in der menschlichen Natur, und die Bereitwilligkeit, mit der die weitesten Kreise die Theorie von der Krankhaftigkeit und Abnormität des Genies aufgenommen haben, wurzelt in der Empfindung, dass die genialen Menschen ihren ganzen Ernst und ihre ganze Kraft an die Beschäftigung mit Dingen setzen, die offenbar wenig geeignet sind, ihr persönliches Interesse, d. h. ihr Wohl zu

fördern." Weiter schreibt er: „Was den Kulturmenschen vom Normalmenschen unterscheidet, ist die grössere Nachhaltigkeit, die grössere Mannigfaltigkeit der Suggestionen, die grössere Leichtigkeit, neue aufzunehmen." Blicken wir daher auch dem grossen Dirigenten und Künstler, von dessen Schlagfertigkeit und künstlerischen Taten, die ich persönlich in Hamburg unter seiner Leitung kennen lernte, noch vieles zu erzählen wäre, nach, als einem Menschen, dessen Genie ihn zum höchsten Kulturmenschen erhob, der aber die Genüsse solch himmlischer Empfindungen als Mensch nicht zu zügeln verstand. Was hätte er der Kunst und den Kunstjüngern sein können, wenn ihm auch als Mensch die höchsten Eigenschaften eigen gewesen?

„Ein Ausnahmemensch in der höchsten Bedeutung des Wortes, ein Priester, der in seiner Kunstgemeinde mehr erreicht hätte, als die meisten studierten Geistlichen in der Religion." Denen, die ihn gekannt haben, bleibt er aber dennoch ewig in der Erinnerung.

IV. Musikpädagogischer Kongress.

Fortsetzung der eingesandten Leitgedanken.

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend.

Herr Julius Steger, Flensburg:

a. Rhythmische Gymnastik — die erste Stufe des Musikunterrichts.

1. Der Rhythmus bedarf besonderer Schulung.
2. Die Rhythmische Gymnastik weckt durch die körperliche Darstellung der Rhythmen bei dem Schüler das Gefühl für Rhythmus und bedeutet für ihn gleichzeitig eine Steigerung seiner Willenskraft.
3. Die Rhythmische Gymnastik vermittelt ferner die Kenntnis der Notenwerte und Pausenzeichen und sichert eine richtige Atemtechnik.
4. Einfluss der Rhythmischen Gymnastik auf den Musikunterricht überhaupt.

Herr Dr. Ferd. Krome, Saarbrücken:

b. Die Solfège-Methode von Jaques-Dalcroze.

1. Als Vorbereitung für jede musikalische Betätigung ist die Ausbildung des musikalischen Gehörs von grundlegender Bedeutung.
2. Jaques-Dalcroze hat mit seiner Gehörbildungsmethode (Solfège) solche Erfolge erzielt, dass diese Methode allgemeine Beachtung verdient
3. Die Einführung dieser Methode in den deutschen Schulen würde die einfachste und beste musikalische Volkserziehung bedeuten und für den Chorgesang von förderndem Einfluss sein.

Herr Direktor Friedrich Färber, Altona:

Praktische Demonstrationen der rhythmischen Gymnastik und des Solfège im Anschluss an die beiden obigen Vorträge, ausgeführt von der rhythmischen Gymnastik- und Solfège-Klasse seines Musikinstitutes.

Herr H. Martens, Altona:

Der Gesangunterricht auf den höheren Lehranstalten.

I. Der Hallenser Erlass.

1. Die Absicht der Behörde, den Gesangunterricht an den höheren Schulen zu heben, ist freudig zu begrüssen.
2. Dass eine Förderung des Gesangunterrichts durch Uebertragung desselben an den künftigen Oberlehrer (Philologen) auf Grund des Hallenser Erlasses eintreten wird, muss bezweifelt werden; denn
   a. ist die Verbindung des philologischen Studiums mit der musikpädagogischen Fachausbildung überhaupt nicht gut zu heissen;
   b. sind die Bestimmungen des Hallenser Erlasses sowohl in den theoretischen, als auch in den praktischen Forderungen durchweg unzureichend.
3. Es ist daher zu fordern, entweder den Erlass aufzuheben, oder die Bestimmungen unter fachmännischer Mitarbeit zu erweitern und zu ergänzen.

II. Fortbildungskurse für Gesanglehrer.

Den Anregungen des Musikpädagogischen Verbandes betreffs Einrichtung von Fortbildungskursen hat der Staat Rechnung getragen durch Abhaltung des 1. staatlichen Fortbildungskursus für Gesanglehrer der höheren Schulen.

Die günstigen Resultate desselben sollten die Behörden (staatliche und städtische) veranlassen,

1. diese Kurse für nicht fachmännisch vorgebildete Gesanglehrer an den höheren Schulen zu vermehren. Dies kann geschehen:
   a. durch Abhaltung von staatlichen Kursen in jeder Provinz,
   b. durch Einrichtung von Kursen in den grösseren Städten und
   c. durch Förderung und Unterstützung der bestehenden sich bewährten Einrichtungen dieser Art.
2. Zur Weiterbildung der fachmännisch durchgebildeten Gesanglehrer an höheren Schulen und Seminaren sind Kurse einzurichten, welche, von hervorragenden Meistern geleitet, das Bedeutendste auf musik-wissenschaftlichem, -pädagogischem und praktischem Gebiete den Teilnehnehmern zugänglich machen.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Die Programme der drei übrigen Konzerte, von denen zwei, wie schon erwähnt, durch den Anwärter auf diese Stellung Herrn Laugs' das dazwischen liegende vom königlichen Kapellmeister Leo Blech geleitet wurden, gaben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlass. Es scheint von vornherein beschlossen zu sein, dass keiner der an der Oper beschäftigten königlichen Kapellmeister die Leitung dieser Konzerte übernehmen soll, was ja aus inneren Verwaltungsgründen gerechtfertigt sein mag; denn sonst wäre es nicht begreiflich, weshalb Richard Strauss nicht an diese Stelle gesetzt würde. Man mag befürchten, dass er der Moderne zu viel Platz einräumen würde. Das mag sein; immerhin liesse sich da ja wohl ein Abkommen treffen, wonach in jedem Konzert höchstens eine Neuheit dargeboten werden dürfte. Das wäre andererseits nach meiner Meinung sogar Pflicht für solche Konzerte, wenn sich nur irgendwie ein dafür geeignetes Material auftreiben lässt. Sonst aber würde ich es als höchsten Gewinn betrachten, wenn uns Richard Strauss als Orchesterdirigent in steter Wirksamkeit beschieden wäre. Ich halte ihn für den einzigen genialen Rhythmiker unter allen unseren Dirigenten, für den einzigen, der in und durch Rhythmus Musik erlebt. Das ist etwas anderes, als wenn man wie Nikisch durch den Rhythmus Musik belebt, so wie er es vor allen Dingen mit slavischer Musik tut. Ich denke immer noch mit Staunen und restlos bewundernder Dankbarkeit der Art, wie Richard Strauss seinerzeit mit dem technisch völlig unzulänglichen Sinfonieorchester uns Liszt's sinfonische Dichtungen oder Bruckner's Dritte vorerlebte. Es offenbarten sich einem hier musikalische Urgründe, über die sehr schwer zu sprechen und noch schwerer zu schreiben ist, die aber ganz deutlich erfühlt werden. Die Urkraft des Rhythmus als gestaltendes Element der Musik, wie das ja auch Beethoven in seiner 7. Sinfonie ganz deutlich betonte, schwindet uns allzu sehr aus dem Gedächtnis durch die Entwicklung zur grossen rein melodisch gestaltenden Polyphonie. Doch es bleibt wohl ein frommer Wunsch, Richard Strauss an dieser Stelle zu sehen. Und so stehen wir vor der Sorge, ob ein herrlicher Gegenwartsbesitz der Zukunft erhalten bleibt.

Die grossen philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikisch's Leitung leiden künstlerisch unter jener Tatsache, die geschäftlich das Unternehmen so ergiebig macht: sie sind in zu hohem Masse gesellschaftliche Ereignisse. Es ist ja eine alte Erfahrung, dass gerade jene Gesellschaft, die für sich in Anspruch nimmt, den guten Ton anzugeben, in der Wirklichkeit sich sehr leicht gegen die Gesetze eines inneren Anstandes vergeht. Dazu rechne ich das störende Zuspätkommen und das in noch höherem Masse störende zu frühe Weggehen. Gegen das erstere kann man sich wenigstens in bescheidenem Masse wehren, insofern nur in den Zwischenpausen die Plätze aufgesucht werden dürfen; gegen das letztere ist man ohnmächtig. Käme es den Damen — denn um solche handelt es sich ja fast immer — endlich einmal zum Bewusstsein, in welch traurigem Lichte sie ihre Kunstliebe zeigen, wenn sie vor dem Schlusssatze einer Sinfonie in jener stolzen Gangart, zu der das Rauschen seidener Dessous „berechtigt", den Saal verlassen, sie täten es vielleicht weniger häufig. Es könnte durchaus nicht schaden, wenn an öffentlichen Orten gegen Rücksichtslose möglichst rücksichtslos vorgegangen würde.

Künstlerisch hat dieses Verhältnis den Nachteil, dass ein zu schweres Gewicht auf der Mitwirkung von Solisten liegt, wobei diesen Solisten zu grosse Freiheit in der Wahl der von ihnen vorzutragenden Werke gestattet wird, so dass es kaum möglich ist, ein wirklich einheitliches Programm aufzustellen. Im übrigen ist nicht zu verhehlen, dass im verflossenen Winter die Bedeutung der Solisten nicht immer der Stelle entsprach, an der sie auftraten.

Ueber die zwei ersten Konzerte ist schon früher berichtet. Das dritte war ausgezeichnet durch eine hervorragende Wiedergabe der Faust-Sinfonie Liszt's. Man sollte es nicht für möglich halten, aber es bleibt doch Tatsache, dass die regelmässige Auflehnung gegen die Bedeutung Liszt's als Komponist manchen Kritikern auch heute noch Pflicht zu sein scheint. Richard Strauss' „Domestika" kam im vierten Konzert zur Vorführung hinter einem inhaltlich nichtssagenden Violinkonzert in A-moll von Dvorak. Der fünfte Abend war ein „Beethovenabend", bei dem für das Klavierkonzert (G-dur) Leopold Godowsky gewonnen war. Ein so offenkundiger Missgriff, dass man ihn garnicht verstehen kann. Denn je mehr man Godowsky's Bedeutung als Klaviertechniker und als Klavierkünstler auf einem engumschriebenen Gebiete, das durch den Namen Chopin am besten charakterisiert ist, anerkennt, um so mehr muss einem von vornherein klar sein, dass er an die Tiefe Beethoven's gar nicht zu rühren sucht. Das sechste Konzert vermittelte dann auch Berlin die Bekanntschaft mit dem bedeutenden jungen Komponisten Hermann Bischoff, in dem ich eine der stärksten

Hoffnungen unserer tonschöpferischen Jugend sehe. Seine E-dur-Sinfonie hat schon vor zwei Jahren am Tonkünstlerfest einen sehr starken Eindruck gemacht, und es will heute schon etwas heissen, dass dieser Eindruck sich jetzt wieder einstellte. Um so mehr ist das von Bedeutung, als keinen Augenblick verschlossen bleiben kann, dass Bischoff noch nach keiner Richtung hin ein Fertiger ist.

Es ist sehr bedauerlich, dass unser heutiges Musikleben so wenig äussere Gelegenheit für mittlere Kunstformen bietet, dass sich alles zwischen den engeren Gebilden und den ganz grossen abspielt. Denn es liegt im Wesen der Jugend, dass ihr das vollkommene Erfüllen dieser grossen Aufgaben nur ausnahmsweise gelingen, dass sie aber ebensowenig Meisterschaft im Kleinen besitzen kann. Die grossen Formen bringen dann ganz von selbst es mit sich, dass an manchen Stellen lediglich die formalistische Kunst zur Ausfüllung eintreten muss. Das zeigt sich bezeichnenderweise am deutlichsten in den beiden Schlusssätzen dieser Sinfonie. Während der erste durchaus geschlossen vor uns tritt, vermag beim letzten nur der schön aufgebaute Schluss zu befriedigen. Dass der langsame Satz im grossen und ganzen zu erbauen vermag, ist ein gutes Zeichen für den inneren melodischen Kern dieses Musikers, der augenblicklich noch unter seinem Vorbilde Strauss leidet, hauptsächlich deshalb, weil seine Natur anders geartet ist. Denn das Technische, das er von Strauss übernommen, hat er sich persönlich eingearbeitet, aber die Verwendung dieses technischen Könnens aus einem anderen Geiste heraus geht noch nicht immer widerspruchslos auf. Solist dieses Konzertes war Emil Sauer, den ich gerade seines Akademikertums wegen gern höre. Heute gebärdet sich alles so genial und tiefsinnig, dass es ganz wohltut, gelegentlich solchen Künstlern zu begegnen, die die Schönheit dieses Formalen, den hohen Reiz technischer Feinheit in den Vordergrund rücken. Gewiss ist auch das einseitig und darum nicht wahrhaft gross, aber im Gesamtbilde unseres Musiklebens ist es ein wohltuender Einfluss.

(Fortsetzung folgt).

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.). Die am 7. März am Vogt'schen Konservatorium zu Hamburg, Direktor Fr. Vogt, stattgefundene Prüfung hatte sich eines ausserordentlich schönen Erfolges zu erfreuen; den 5 Damen, die sich der Prüfung unterzogen, Frls. Gertrud Blankenstein, Lilly Brück, Cäcilie Langbein, Caroline Fritsch, Flora Haag, konnte das Zeugnis der Reife und das Diplom des Verbandes mit den Prädikaten Recht gut und Sehr gut erteilt werden. Folgende Themen lagen den Prüfungsaufsätzen zu Grunde: „Nach welchen Richtungen und auf welche Weise lässt sich durch den Unterricht der musikalische Geschmack des Kindes entwickeln?" „Anschlag und Tonbildung", „Welchen Wert hat das Studium der Psychologie für den Musiklehrer hinsichtlich der Bildung der Intelligenz?" „Wie sind die Grundregeln der Methodik auf den praktischen Unterricht zu übertragen? Die methodische Klausurarbeit hatte folgendes Thema: „Entwurf eines Lehrgangs für das erste Unterrichtsjahr." Als Prüfungskommissare fungierten Professor Xaver Scharwenka und Frl. Anna Morsch aus Berlin. — Einen ähnlichen schönen und befriedigenden Erfolg hatten zwei Prüfungen in Breslau, die am 13. April im Musikinstitut von Frl. Lucie Menzel und am 14. April bei dem Privatlehrer Dr. Max Schwarz stattfanden. Bei Frl. Menzel waren es 5 Damen, Frls. Alma Hermann, Marie Luise Brandy, Käthe Schneider, Kätne Jeltsch und Hildegard Mühlenbach (letztere für Violine), die in der Prüfung die Prädikate Gut und Recht gut erhielten. Als Themen zu den Aufsätzen waren gewählt: „Der Kampf um die nationale Musik in Frankreich", „Die Bedeutung des Reformationszeitalters für die Entwicklung der Kirchenmusik", „Robert Schumann's Bedeutung für die Klavierliteratur", „Die Bedeutung Franz Liszt's für die Neuzeit", „Joachim's Einfluss auf das Violinspiel". Die Themen der methodischen Klausurarbeiten lauteten: „Die Methode des Anschlags, praktische Durchbildung, der gute Anschlag, die Anschlagsformen", „Die Einführung in das Lagenspiel". Als Prüfungskommissare fungierten Professor Dr. E. Bohn und Konzertmeister R. Himmelstoss, Breslau. — Bei Herrn Dr. Max Schwarz unterzogen sich 3 Damen, Frls. Theodora Kutzner, Margot Tietz und Charlotte Weber der Prüfung, sie erhielten sämtlich das Prädikat „Gut". Prüfungsaufsätze: „Die Entwicklung der Klaviertechnik von Bach bis Liszt", „Die Entwicklung der Klaviersonate", „Die Geschichte des Orchesters vom 16. Jahrhundert bis Beethoven." Zu den methodischen Klausurarbeiten waren folgende Themen gewählt: „Wann ist mit dem Pedal im Klavierunterricht zu beginnen?" „Durch welche Mittel erziehe ich den Schüler zu einer guten Tonbildung?" „Warum ist auf Sitz und Haltung am Klavier von Anfang an zu achten?" Als Prüfungskommissare fungierten Professor Dr. E. Bohn und Konzertmeister R. Himmelstoss. Zu beiden

zuletzt erwähnten Prüfungen war Frl. Morsch, Berlin, als Prüfungskommissar gebeten, musste aber im letzten Moment wegen Krankheit absagen.

Zum Direktor des Warschauer Konservatoriums ist Ignaz Paderewski berufen worden.

Die Elbinger Musikschule, Leiter Musikdirektor F. Rasenberger, führte in 2 Prüfungskonzerten die Schüler ihrer Elementar- bis Oberklassen — Klavier und Gesang — mit bestem Gelingen vor. In Einzel- und Ensemblenummern vom Leichten zum Schweren ansteigend, bewiesen die Leistungen durchweg die gute und gewissenhafte Führung, die Einführung in den musikalischen Gehalt der vorgetragenen Werke. Die Sängerinnen erfreuten durch schöne Stimmbildung und korrekte, deutliche Aussprache.

Die Schüler-Aufführung des Heidelberger-Konservatoriums, Direktion O. Seelig und H. Neal, welche am 7. April stattfand, war von schönem Gelingen gekrönt und stellte der Anstalt ein sehr günstiges Zeugnis aus. Das reich und interessant zusammengestellte Programm bot Soloklavier- und Violinwerke von Mendelssohn, Schubert, Chopin, Rubinstein, Behm und Vieuxtemps, Klavierkonzert G-dur von Mozart, Violinkonzert von Accolay, den Liederkreis „An die ferne Geliebte" von Beethoven und Grieg's „Elegische Melodien" für Streichorchester.

Das am 10. April von dem Konservatorium des Westens, hier, Direktion A. Schäben und O. Hutschenreuter, veranstaltete Konzert verfolgte hauptsächlich den Zweck, die Leistungen der Opernschule zu zeigen, und das reichhaltige Programm bot Gelegenheit, den Bemühungen das günstigste Zeugnis auszustellen. Es kamen Bruchstücke aus Fidelio, Figaros Hochzeit, Lohengrin, Carmen, Bajazzo, Walküre und Lustige Weiber zu Gehör; sie wiesen neben der guten Schulung eine Reihe schöner Stimmen auf, die den einzelnen Talenten ein günstiges Prognostikon für die Zukunft bieten dürften. Neben einigen rezitatorischen Darbietungen führte sich auch das Konservatoriumsorchester mit der Ausführung von Gluck's „Ballet-Suite" sehr vorteilhaft ein.

Die 3 Vortragsabende der Musik-Schule K. A. Fischer, Stettin, Vorsteherin Frau Elfriede Fischer, die am 21., 26. und 31. März stattfanden, legten aufs neue Zeugnis ab von dem ernsten gediegenen Streben und dem grossen pädagogischen Geschick der Leiterin der Anstalt. Es prägte sich in allen Darbietungen aus, ob sie von den Kleinen und Jüngsten oder von den Mittel- und Oberklassen ausgeführt wurden, ob im Solo- oder Ensemblestück, überall war der führende Geist, der nicht allein das Technische, sondern viel mehr noch den musikalischen Gehalt im Auge hat, zu spüren. Die Resultate solcher Schulung traten besonders bei der dritten Aufführung, in der die Schüler der Oberstufe und des Seminars auftraten, in schönste Erscheinung und brachten der gewissenhaften Leiterin einen grossen und dauernden Erfolg.

Vermischte Nachrichten.

Am 8. April verstarb zu Gross-Lichterfelde im Alter von noch nicht 56 Jahren der Königl. Musikdirektor Karl Mengewein. 1852 zu Zaunröden in Thüringen geboren, widmete er sich schon früh dem Studium der Musik und fand nach manchem Wanderjahr 1874 eine ihm zusagende Beschäftigung als Lehrer an dem von Wilhelm Freudenberg begründeten Konservatorium in Wiesbaden; hier übernahm er auch die Leitung des Vereins für geistliche Musik. Als Freudenberg 1886 als Leiter des Chors der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche nach Berlin übersiedelte, folgte er dem Freunde dahin und gründete mit ihm eine Musikschule. Es konnte nicht fehlen, dass Mengewein auch bald wieder mit der Leitung eines Kirchenchors betraut wurde: 1888 wurde er an die Bethlehem-Kirche berufen, aus deren Chor dann die ersten Mitglieder des „Oratorienvereins" hervorgingen; 1893 übernahm er den Chor der Zwölf Apostel-Kirche. Auch den Männerchor „Liederverein 1829" leitete er eine Zeitlang und begründete 1896 zur Pflege alter a cappella-Musik die „Berliner Madrigalvereinigung". Mit seinem 1889 fest begründeten „Oratoriumverein" hat er sich grosse Verdienste um die Verbreitung unserer besten klassischen Musik (Bach, Händel, Mozart) unter der Arbeiterbevölkerung erworben; es sei hier speziell auf seine Aufführungen der Matthäus-Passion zu ganz geringen Eintrittspreisen hingewiesen. Ein Schlaganfall zwang ihn im vorigen Jahre von seinem Dirigentenamt zurückzutreten. Als Lehrer des Klavierspiels war er sehr angesehen; äusserst wertvoll ist seine „Schule der Klaviertechnik". Als Komponist war Mengewein fleissig tätig, ohne jedoch einen durchschlagenden Erfolg mit seinen Singspielen, Kantaten („Martin Luther", „Frau Musika", „Frühlingsfeier") und dem Oratorium „Johannes der Täufer" zu erzielen, zumal er es verschmähte, für sich Reklame zu machen. Seine kleineren Kompositionen, die für die verschiedensten Instrumente und Vokalzusammensetzungen geschrieben sind, enthalten vieles Feine und Wertvolle. Ein Freund des Fortschritts, schloss er sich den Reformideen des Musikpädagogischen Verbandes mit vollster Hingebung an, er gehörte zu seinen Be-

gründern und hat als Vorstandsmitglied mit warmer Hingebung für die Bestrebungen desselben gewirkt und gearbeitet. Sein frühes Scheiden bedentet einen schweren Verlust für den Vorstand, sein Name ist unauslöschlich mit der Entwicklung des Verbandes verknüpft.

Die Nachricht, dass Richard Strauss zum Leiter der Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle als Nachfolger Weingartner's gewählt worden ist, wird in allen musikliebenden Kreisen Berlins mit höchster Freude und Genugtuung begrüsst. Strauss hat sich bereit erklärt, die Direktion der Sinfoniekonzerte zu übernehmen, es wurde zunächst ein fester Vertrag auf 3 Jahre abgeschlossen. Strauss wird bereits in der nächsten Saison dirigieren, doch behielt er sich vor, sich im kommenden Winter noch für einige Konzerte durch eine geeignete Kraft vertreten zu lassen, falls es ihm nicht gelingen sollte, bereits angenommene auswärtige Engagements noch rückgängig zu machen.

Mit einem sehr ansprechenden Programm debütierte der unter Leitung von Frl. Luise Müller zu Darmstadt stehende „Frauenchor" in einem unter der Mitwirkung der Herren Hans Hayn und August Weyns veranstalteten Kammermusikabend. Neben Frauenchören von Bortniansky, Martini, Weingartner, Schnelle und Rice kamen Beethoven's „Schottische Lieder" für Solo, Chor und Triobegleitung, einige Klavier-Soli und eine Cello-Sonate von Marcello zur Ausführung.

Professor William Wolf, Berlin, der rühmlichst bekannte Musikschriftsteller, Verfasser der 1906 erschienenen feinsinnigen „Musikästhetik", feierte am 22. April seinen 70. Geburtstag.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1907, aus dem hervorgeht, dass die Anstalt eine überraschend erfreuliche Entwicklung genommen hat. Für das verflossene Jahr werden über 100 000 Mark Aufführungshonorare an die bezugsberechtigten Komponisten, Verleger und Textdichter verteilt. Die Belastung der eingegangenen Gebühren mit Verwaltungskosten beläuft sich nurmehr auf 25% gegen 40% im ersten Jahr (1904). Seit ihrem Bestehen hat die Anstalt im ganzen über 252 000 Mark an die Bezugsberechtigten ausbezahlt. Die Genossenschaft vertritt die Aufführungsrechte von 295 Komponisten und 70 Verlagsfirmen, sowie die Rechte aller Mitglieder der Wiener und Pariser Autorengesellschaft. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung: Dr. Richard Strauss, Friedrich Rösch, Philipp Rüfer, Engelbert Humperdinck und Georg Schumann, wiedergewählt.

Das Waldemar Meyer-Quartett, das sich zu einem bedeutungsvollen Faktor im Berliner Musikleben aufgeschwungen, tritt in der kommenden Saison in das 12. Jahr seines Bestehens. Die Konzerte des Quartetts werden in der nächsten Saison am Mittwoch (nicht wie bisher am Dienstag) stattfinden, und zwar an folgenden Daten: 21. Oktober, 11. November, 16. Dezember, 6. Januar, 3. Februar und 24. März. — Der Cellist Heinz Beyer ist in den Verband des Quartetts eingetreten.

Am Sonntag, den 17. Mai d. J. wird in Leipzig das Denkmal Johann Sebastian Bach's, entworfen von Karl Seffner, enthüllt, und findet zu dieser Feier ein dreitägiges Musikfest in den Tagen von 16. bis 18. Mai statt. Die Programme der Konzertaufführungen werden ausschliesslich Bach'sche Kompositionen enthalten. Nachstehender Plan ist aufgestellt: 16. Mai, $1\frac{1}{2}$ Uhr: „Festmotette" in der Thomaskirche, $7\frac{1}{2}$ Uhr: I. Kirchenkonzert in der Thomaskirche, „Kantaten und Magnificat". 17. Mai, früh $9\frac{1}{2}$ Uhr: Festgottesdienst in der Thomaskirche mit Anwendung der „Bach'schen Liturgie". Anschliessend die Enthüllung des Denkmals. 17. Mai, abends $\frac{1}{2}8$ Uhr: Kammermusik im Saale des Gewandhauses. 18. Mai, nachmittags und abends: II. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Strichlose Aufführung der „Matthäuspassion". 1. Teil von $\frac{1}{2}4$ bis 6 Uhr, 2. Teil von 8 bis nach 10 Uhr. Festdirigenten sind: Professor Gustav Schreck, Kantor zu St. Thomas, und Karl Straube, Leiter des Bachvereins. Ihre Mitwirkung zu dem Fest haben bereits bestimmt zugesagt: Frau J. Grumbacher de Jong, Frl. Maria Philippi, Kammersänger Ludwig Hess, Kammersänger Emil Pinks, Arthur van Eweyk, Professor Henri Marteau, Professor Max Reger, Organist Gustav Knak. Am Vorabend zum Fest wird der Baseler Münsterorganist, Adolf Hamm, ein Orgelkonzert mit ausschliesslich Bach'schen Kompositionen in der Thomaskirche geben. Meldungen zur Teilnahme an diesem Feste sind an Breitkopf & Härtel, Leipzig, zu richten.

Bücher und Musikalien.

Sigismond Stojowski, op. 23. Symphonische Rhapsodie für Pianoforte und Orchester. — op. 29. „Aus Sturm und Stille." Sechs Klavierstücke.

C. F. Peters, Leipzig.

Von Sigismond Stojowski stehen hier zwei ziemlich ungleiche Werke zur Diskussion vor uns. Die Symphonische Rhapsodie (op. 23) ist nach meinem Dafürhalten nur symphonisch bezüglich des Zusammenwirkens von Klavier und Orchester. Dies ist an sich zweifellos auf ganz sachkundige und relativ auch wirksame Art geschehen. In-

dessen herrscht aber in der Sache selbst das Rhapsodische, will in diesem Falle sagen, das fragmentarisch Abgerissene und Bruchstückartige, vor. Wirklich bedeutende, den grösseren Aufwand an darstellerischen Mitteln rechtfertigende Gedanken fehlen, so dass das Ganze unbefriedigt lässt, wenn immer mannigfache Einzelheiten erfreuen und anziehen. Vor allem vermisse ich in beregtem Werke das lebendige melodische Fluidum. So wirkt denn auch an nicht wenigen Stellen die geistreiche äussere Faktur weit mehr als etwa der positive musikalische Inhalt. Stojowski's Rhapsodie bietet sehr bedeutende, wenn auch nicht unüberwindliche Schwierigkeiten und verlangt, soll Alles und Jedes nach Gebühr hervortreten, einen fertigen Pianisten und ganzen Musiker dazu.

Den rein musikalischen Wert der unter dem Titel „Aus Sturm und Stille" vereinigten sechs Klavierstücke (op. 29) bemesse ich ungleich höher, als jenen der symphonischen Rhapsodie. S. Stojowski nähert sich darin wieder mehr dem poetisch anmutenden Genrestück, mit dem er sich schon früher, z. B. in den „Polnischen Dorfgeschichten", so überaus glücklich bewährt hatte. Wohl verlangen auch diese neuen Stücke einen firmen Spieler, aber der technische Gesichtspunkt steht darin eben doch um vieles weiter zurück, als jener der praktischen Ausführung, der Tonpoet und produktive Künstler spricht hier mit allem Nachdruck das erste und gebietende Wort, und wirken die sechs Stücke (Ballade, Aufschwung, Zwielicht, Capriccio, Ständchen und Valse-Impromptu) nicht allein viel unmittelbarer, sondern besonders auch viel nachhaltiger. Sie enthalten wirkliche und auch eigenartige Stimmungen, bewegen sich, jedes für sich, in einem verhältnismässig kleinen Kreise, schreiten diesen jedoch dafür auch völlig aus, weshalb sie vorgeschritteneren Interessenten neuerer Klaviermusik empfohlen seien.

Eugen Segnitz.

M. Enrico Bossi, op. 121. Lyrische Gesänge (Canti lirici) für eine Singstimme und Klavier. (Zwei Hefte.)

Carisch & Jänichen, Mailand.

Den feinsinnigen, vor mehreren Jahren erschienenen lyrischen Gesängen (op. 116) des italienischen Meisters reihen sich diese „Canti lirici" auf das würdigste an. Die ausserordentlich sangbare Melodik, die effektvolle und doch leicht spielbare Klavierbegleitung, die interessante und bei aller Verwertung neuzeitlicher Dissonanzenfreiheit festgefügte und organisch entwickelte Harmonik, vor allem aber der farbenreiche Duft, der auf dem Ganzen ruht, vereinigen sich zu einem Gesamtbild von fesselndem Reiz. Besonderes Lob gebührt auch der ausgezeichneten Uebersetzung von Georg Göhler, deren Wert sich noch dadurch erhöht, dass die oft reimlosen Poesien des Originals durch äusserst klangvolle Reime ersetzt sind, deren Wohllaut für das deutsche Ohr wesentlich zur Verstärkung des poetischen Eindrucks beiträgt.

Oskar Brückner, op. 51. Zwei Lieder für eine Singstimme, Violoncell (oder Violine) und Pianoforte.

P. Pabst, Leipzig.

Zwei schlichtempfundene, in ihrer treuherzigen Ausdrucksweise sympathisch berührende Lieder, die durch die polyphone Behandlung, die dem begleitenden Violoncell als selbständigem Faktor zuerteilt werden, eine ebenso klang- wie wertvolle Stütze erhalten. Der Eindruck wäre noch einheitlicher geworden, wenn der Komponist nicht mehrmals, und zwar in gänzlich unmotivierter Weise, dem Prinzip der Polyphonie entsagt und das Violoncello plötzlich zur dienenden Rolle, d. h. zur Verstärkung der Melodie degradiert hätte.

Arno Kleffel.

Vereine.

Der unter dem Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs von Hessen stehende **Richard Wagner-Verein Darmstadt** hielt am 17. März im „Kaisersaal" seine diesjährige ordentliche Hauptversammlung ab. Nach dem von dem ersten Vorsitzenden, Herrn Hauptmann Heinrich von Hahn, erstatteten Jahresberichte kann der Verein wieder auf ein ausserordentlich erfolgreiches Vereinsjahr von unausgesetzter Aufwärtsentwicklung zurückblicken. Seine Mitgliederzahl ist (bei 90 Austritten und 262 Eintritten) von 742 auf 914 Personen gestiegen und hat damit den weitaus höchsten Bestand seit Bestehen des Vereins erreicht, der jetzt der stärkste aller in Europa bestehenden Wagner-Vereine geworden ist. Im vergangenen Jahre konnten 14 Vereinsabende (Konzerte, Vorträge und Rezitationen) veranstaltet werden, die ausnahmslos von bedeutendem künstlerischen Erfolge begleitet waren. Komponistenabende wurden Adolf Wallnöfer, Georg Vollerthun und Hermann Zilcher gewidmet, die sämtlich bei Vorführung ihrer Werke persönlich mitwirkten. An Richard Wagner's Todestag fand ein Vortrag von Henry Thode über „Kunst und Religion" zum Besten des Fonds zum Ankauf von Johann Sebastian Bach's Geburtshaus in Eisenach statt. An die Richard Wagner-Stipendienstiftung wurden aus dem Grossherzogtum Hessen im abgelaufenen Jahre 1884,56 Mk. abgeführt, wovon der Darmstädter Ortsausschuss 779,23 Mk. aufgebracht hat. Der Lesezirkel des Vereins, der 80 Zeitschriften umfasst, erfreute sich reger Benutzung. Die Bibliothek wurde durch den Erwerb wertvoller Werke erweitert. Mit den auswärtigen Wagner-Vereinen und den ähnliche Tendenzen verfolgenden Korporationen, wie dem Bach-Verein

und dem Hebbel-Verein in Heidelberg, der Gesellschaft für ästhetische Kultur in Frankfurt a. M., dem Bohn'schen Gesangverein in Breslau, dem Wiener Verein für Kunst und Kultur, den Tonkünstler-Vereinen stand man auch im abgelaufenen Jahre in regen Wechselbeziehungen. Die Neuwahl des Vorstandes ergab einstimmige Wiederwahl der bisherigen Vorstands-Mitglieder.

☛ *Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt über die bei der* ***Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart,*** *erschienene „Auslese aus Johann Sebastian Bach's instruktiven Klavierwerken", bearbeitet von Karl Eichler, bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.*

D. E.

VERLAG VON ARTHUR P. SCHMIDT

BOSTON — Lindenstr. 16 LEIPZIG Lindenstr. 16 — NEW-YORK

Für Schüler-Concerte.

Compositionen für 2 Klaviere zu 8 Händen

von modernen Komponisten und in leichterer Spielart.

L'Ensemble.

Beliebte Stücke, arrangiert **für 2 Klaviere zu 8 Händen** von

Edmund Parlow.

Leicht.

	M.
Corn. Gurlitt, op. 178 Nr. 19. **Wiener Walzer**	3.—
L. E. Orth, op. 29 Nr. 5. **In Uniform.** Marsch	3.—
W. Aletter. **Menuetto piccolo**	2.—
Arthur Dana, op. 30 Nr. 9. **Rückkehr aus den Ferien**	2.—
Frank Lynes, op. 14 No. 6. **Die Marionetten.** Walzer	2.50
Charles Dennée, op. 12 Nr. 3. **Rondo Villageois**	2.50
A. Sartorio, op. 174 Nr. 5. **Siegeszug.** Marsch	3.—

Mittelschwer.

	M.
Carl Bohm, op. 357 Nr. 4. **Rosetta.** Fantasie-Mazurka	3.—
W. Fink, op. 355. **Klänge vom Ebro-Strand.** Bolero	3.—
Edwin J. Decevée, op. 35. **Polonaise brillante**	3.—
Max Franke, op. 58. **Bajaderen-Tanz**	3.—
Jos. Löw, op. 570 Nr. 3. **Russischer Kosaken-Tanz**	3.—
W. A. Mozart. **Minuetto giojoso**	2.—
Georg Eggeling, op. 120. **La Capricieuse.** Valse	3.—
Carl Bohm, op. 357 Nr. 3. **Brise printanière.** Polka brillante	3.—

Empfehlenswerte, auch zum Unterricht geeignete Vortragsstücke.

Zu 2 Händen.

Sehr leicht.

	M.
Gurlitt, C., op. 197	
* Nr. 1. **Wiegenliedchen**	0.50
Nr. 3. **Mutiger Knabe**	0.50
Parlow, Edm., op. 42	
* Nr. 1. **Die ersten Veilchen**	0.50
Nr. 18 * **Puppenwiegenlied**	0.50
Ritter, G. P.	
* **Das Echo**	0.50
* **Der erste Walzer**	0.50
Rohde, E., op. 76	
* Nr. 9. **Grossväterchens Spieldose**	0.50
Söchting, Emil, op. 85	
Nr. 1. **Der Kukuck ruft**	0.80

Die mit * bezeichneten Stücke sind im Violin-Schlüssel.

Leicht.

	M.
Aletter, W., **Menuetto Piccolo**	0.60
Förster, Alban, op 138.	
Nr. 2. **Der erste Ball.** Walzer	0.50
Franke, Max, op 56.	
Nr. 4. **Im Kahne**	0.80
Nr. 7. **Die Mühle**	0.80
Gurlitt, Cornelius,	
op. 172 Nr. 10 **Canzonetta**	0.50
op. 207 Nr. 2 **Maien-Tänzchen**	0.60
Lichner, H., op. 320.	
Nr. 1. **Frühlingsfest**	1.—
Morley, Chas., op. 39.	
Nr. 1. **Teerose.** Marsch	0.50
Schytte, Ludwig,	
op. 66 Nr. 6 **Haschemann**	0.60
op. 93 Nr. 1 **Sylphen und Nixen**	1.20
Wilm., Nicolai von,	
op. 215 Nr. 1 **Jugendlust**	0.80

Mittelschwer.

	M.
Bohm, Carl,	
op. 357 Nr. 4. **Rosetta.** Fantasie-Mazurka	1.20
op. 358 Nr. 5. **Lied der Spinnerin**	0.60
Dennée, Charles, op. 23. **Tarantelle**	1.80
Eggeling, Georg, op. 120. **La Capricieuse.** Valse	1.50
op. 125. **Menuetto Scherzando**	0.80
op. 137. **Fangball**	1.20
Mac Dowell, E., op. 39 No. 2. **Alla Tarantella**	0.80
Morley, Charles, op. 105. **Napolitana.** Saltarello	1.30
Seybold, A., op. 135. **Pierrot.** Impromptu-Valse	1.50
Wolff, Bernhard, op. 247. **Fest-Polonaise**	1.20

Zu 4 Händen.

	M.
Gurlitt, C., op. 178 Nr. 19. **Wiener Walzer**	0.80
Lynes, Frank, op. 28 Nr. 4 **Locken im Winde.** Walzer	0.80
Franke, Max, op. 57 **Frühlingszauber**	1.20
Orth, L. E. op. 29 Nr. 5. **In Uniform.** Marsch	1.20
Sartorio, Arnoldo, op. 450 Nr. 8 **Tanzliedchen**	0.80
Bohm, Carl, op. 357 No. 4. **Rosetta.** Fantasie-Mazurka	1.50
Fink, Wilhelm, op. 423. **Fest im Sattel.** Charakterstück	1.50

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.

Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.

Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Ueber Liszt's Klaviertechnik.

Von

A. Maecklenburg.

Wenn das Ziel der Klaviertechnik darin zu suchen ist, dass die mechanische Spielfähigkeit ausschliesslich in den Dienst der dichterischen Gestaltung, der musikalischen Idee und Phantasie gestellt werde, so kann man von Franz Liszt mit vollem Recht behaupten, dass er als Virtuose dieses Ziel voll und ganz erreicht hat. Wer das Glück hatte, Liszt's Konzertvorträgen oder seinen Improvisationen am Flügel lauschen zu dürfen, wer auch nur den formalen, technischen Aufbau seiner hauptsächlichsten Klavierkompositionen vorurteilslos geprüft hat, der wird sich nicht der Erkenntnis verschliessen können, dass in der Technik Liszts nicht das äusserlich-mechanische, sondern nur der geniale Geist, das musikalische Herz im weitesten Sinne des Worts das bestimmende Prinzip ist. — Liszt's Technik hatte durchaus einen impulsiven Charakter; in seinem Spiel spiegelten sich die geheimsten Regungen seiner musikalischen Seele wieder. Was Liszt spielte, klang durch und durch wahr, war immer der charakteristische Ausfluss seiner augenblicklichen musikalischen Stimmung und Empfindung. Niemals gab es in Liszt's Vortrag eine Phrase, die etwa den Eindruck des Einstudierten und Angelernten machte; auch den unbedeutendsten Wendungen gewöhnlicher Kompositionen, falls er sie einmal spielte, wusste er durch irgendwelche geistreiche Nüance oder Schattierung einen gewissen Reiz, ein gewisses Leben einzuhauchen, — das freilich an dem kunstgebildeten Hörer in diesem Falle nur vorüberglitt, wie das schillernde Waben eines kurzlebigen Schmetterlings. — Es ist nicht übertrieben, wenn wir sagen: nie vor Liszt und nie nach Liszt ist eine ähnliche Kongruenz zwischen musikalischem Impuls und instrumentellem Ausdruck erreicht worden. — Daher kann Richard Pohl in seinem Buche: „Franz Liszt, Studien und Erinnerungen" mit vollem Recht Liszt's Spiel „die Verkörperung der Seele der Musik" nennen. „Der unnennbare Zauber, der in der Tonwelt ruht", so schrieb Pohl in seinem Aufsatz: „Liszt's Klavierspiel" „ist niemals vollkommener zur Erscheinung gekommen und wird auch niemals wieder so vollkommen in die Erscheinung treten." Gewiss, es war ein Beseelen bis in die kleinsten Details, bis in die unscheinbarsten Fiorituren, so dass zwischen Idee und Technik, Inhalt und

Form kein Rest mehr blieb, — ein Beseelen, das um so wunderbarer war, als es auf dem Pianoforte uns entgegentritt, dem an und für sich ausdrucksärmsten Instrumente, dem zwar seit der Erfindung der Repetitionsmechanik durch Erard ein sich immer mehr vervollkommnender Mechanismus eigen ist, der aber trotzdem sich der Wiedergabe eines unmittelbaren seelischen Ausdrucks mit grosser Sprödigkeit entgegenstellt. Gewiss, es war der Stempel einer Individualität, die nicht zum zweiten Male geboren wird, der dem Klavierspiel Liszt's aufgedrückt war. Diese völlige Durchgeistigung und Verklärung der Klaviertechnik durch Liszt ist es zunächst, die ihn an den Anfang einer neuen Aera des Klavierspiels stellte. — Bei der fortschreitenden Entwicklung der Klaviertechnik seit Beethoven musste es geschehen, dass die Technik als Sonderkunst von dem allgemeinen Ideale sich ablöste und sich als ein in gewissem Sinne berechtigter Kunstzweig für sich allein etablierte. Während noch bei Beethoven, der bekanntlich nur naturalistisch spielte, die Technik nur insofern Wert hatte, als sie ihm ein Mittel zum Ausdruck seiner unendlich tiefen musikalischen Ideen war, während er, wie sein Vorgänger Seb. Bach von einer harmonischen Durchdringung des Geistes und der Technik ausging, dominierte in Dussek und Clementi die Technik bereits so, dass ein Bruch jener Harmonie zu erwarten stand. Die Befürchtungen Beethoven's, denen er in einem Briefe an Ries Ausdruck gab: „Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel wird zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen“, bestätigten sich nur zu bald, wenn auch nur für einen gewissen Zeitraum. Die Virtuosität wird allmählich zur Hauptsache; sie will nicht mehr die sich bescheiden zurückhaltende, objektive Interpretin geistiger Tondichtungen sein, sie sonnt sich im Glanze ihrer bloss sinnlichen Darstellung und drängt sich als ein spezifisch neues Element in den Vordergrund, dessen Kraft allein in der Erzielung rein äusserlicher, technischer Effekte liegt. Sie will blenden durch unerhörte Neuheit ihrer rein technischen Errungenschaften, ohne mehr viel auf einen geistigen Gehalt Gewicht zu legen. Die Klavierspielkunst wird Selbstzweck und verfehlt darüber ihr Ziel, nur Trägerin höchster musikalischer Ideen zu sein. Glanz, Bravour, Geläufigkeit, pianistischer Schliff und Glätte gelten schliesslich mehr als Ausdruck, Charakter, Wahrheit und harmonische Einheit. Selbst Hummel, dessen Klavierwerke im allgemeinen einen noch immer sich würdig gestaltenden Inhalt aufweisen, bietet uns schon in einer grossen Konzertphantasie: „Oberons Zauberhorn“ das Bild einer banalen Bravourleistung, welche durch die betäubende Darstellung des grossen Gewitters auf rein äusserliche Klaviereffekte abzielt. Den niedrigsten Tiefstand dieser rein technischen Epoche bezeichnet aber Kalkbrenner in seinen letzten Werken. Während der jüngere Kalkbrenner noch hin und wieder wahrhaft schöne und erhebende Momente aufweist, leiden die Klavierwerke des älteren an einer entsetzlichen Ideenleere. Davon legen le Rêve, la Solitude, la Brigantine, mehrere Opernphantasien ein unwiderlegliches Zeugnis ab. Oscar Bie sagt inbezug auf die letzte Opernphantasie Kalkbrenner's: „Hier wurde die Geschmacklosigkeit sanktioniert: nach empfindsamen Largoeinleitungen beliebte Melodien in Passagen zu zersetzen, bis die Kontur ihres Gesanges endgültig vernichtet ist, wobei die gemeinsten Kadenz-Guirlanden mit ihren künstlichen parfümierten Blumen geschwungen werden, unter denen man glücklich in den Kehraus-Galopp hineintanzt.“ — Liszt's grosses Verdienst liegt nun darin, dass er der Technik in ihrem Verhältnis zur Idee, der Form in ihrem Verhältnis zum Inhalt wieder die rechte, ihr allein gebührende Stellung zuweist. Bei Liszt dominiert nicht die äussere Technik, sondern der Geist, nicht die Form, sondern der Inhalt und zwar dermassen, dass allmählich jene vom letzteren schliesslich ganz absorbiert, dass die Form selbst zum Inhalt wird, im Inhalt selbst untergeht. Ich sage: mit der Zeit. — Selbstverständlich haben wir in Liszt auch eine Uebergangsstufe zu unterscheiden, ehe sich sein Geistesprinzip zur völligsten Klarheit hindurchringt. Wir finden unter seinen Klavierkompositionen der ältesten Periode Werke, in denen er sichtlich dem Geschmack der damaligen, oft höchst bedenklichen Mode huldigt, — welche auf die Herausarbeitung rein virtuoser Schlusseffekte angelegt sind. Es sind dies aber gleichsam musikalisch-technische Dokumente, die für den hohen Stand seiner weit über Kalkbrenner und Herz hinausragenden Technik ein beredtes Zeugnis ablegen. In diesem Sinne wollten sie auch vom Komponisten betrachtet sein. Wenn diese Kompositionen auch nicht einen wirklichen musikalischen Wert beanspruchen können, so sind sie doch immer

noch in instrumenteller Beziehung interessant; mag sich in ihnen rhetorisches Pathos, die klingende Phrase hin und wieder einmischen, ja breit machen, sie können vom rein technischen Standpunkt immer als ein Katechismus der Liszt'schen Technik angesehen werden, welche die neuesten von Liszt erfundenen Errungenschaften zusammenfasst. Welche Fülle ausgelassenster Schwierigkeiten, welche Summe technisch-individueller Besonderheiten, welche extravagantesten Virtuosenkünste, liegen z. B. nicht in der ältesten Ausgabe dieser Werke vor! Doch währt diese Uebergangsperiode nicht lange; — je reifer*) der Künstler innerlich wird, je tiefer sein Geschmack durch das Leben und die Kunst geläutert wird, um so mehr nimmt, besonders infolge der Einwirkung der Berlioz'schen Musik, das Prinzip der Programmmusik ihn gefangen, um so mehr bestimmt auch die Forderung, dass Ausdruck und Darstellung in erster Linie wahr, charakteristisch und anschaulich sein müssen, den internen musikalischen Stil, wie überhaupt der Liszt'schen Werke, so auch besonders den seiner Klaviermusik, seiner Klaviertechnik. Höchst bezeichnend für Liszt's spirituellen Standpunkt ist der Gegensatz, in dem er zu Sigismund Thalberg trat. Der historische Streit zwischen Liszt—Thalberg, in dem Fétis die Partei Thalberg's ergriff und dabei nur ein beschränktes ästhetisches Kunsturteil dokumentierte, ist keineswegs als ein persönlicher aufzufassen, obwohl er zu einem solchen von den beiden sich bildenden Parteien pro et contra Liszt gestempelt worden ist. Dazu war Thalberg viel zu sehr Gentleman, ebenso wie Liszt, als dass kleinliche, neidische Empfindungen ihrer Herr werden konnten. Jeder der grossen Rivalen hielt ja den Gegner tatsächlich für eine Virtuosenerscheinung ersten Ranges!

Der Liszt-Thalberg Streit wurde mehr und mehr zu einem Prinzipienstreit, soweit Liszt's Feder selber daran beteiligt war. Nicht um Thalberg in der Oeffentlichkeit zu diskreditieren, schrieb Liszt — solche untergeordneten, niedrigen Motive, wie sie Fétis Liszt in die Schuhe schob, lagen diesem gänzlich fern — in der Gazette musicale (in der zweiten Januarnummer 1837) seine berühmte Kritik über Thalberg's Grande Fantaisie oeuvre 22 und über die beiden Capricen oeuvres 15 et 18, sondern einzig und allein, um dem von ihm für wahr erkannten Kunstprinzip, dass der Geist und nicht die leere Form im Schaffen von Kunstwerken dominieren müsse, die allgemeine Anerkennung zu verschaffen.

(Fortsetzung folgt).

*) Doch auch, als Liszt am Anfang seiner Virtuosen-Karriere stand, konnte er schon seine Abneigung gegen die blossen Techniker oder „Klavierhusaren", wie er sie scherzweise nannte, nicht verbergen. Als Lenz bei seiner ersten Visite bei Liszt in Paris in der Rue Montholon ihm eine Sonate von Kalkbrenner pour la main gauche principale vorspielen wollte, antwortete er mit kaum zurückgehaltenem Hohn: „Die will ich nicht hören, kenne sie nicht und wünsche nicht, sie kennen zu lernen". Liszt war oft schroff in der Abweisung des bloss technisch-formalistischen Prinzips. Eine Musik, die ihn an „Zirkusreiterei" erinnerte und nicht zum Herzen sprach, war ihm widerlich. Dagegen geriet er sofort in Begeisterung, ja in Extase (besonders in seiner Jugend), wenn er sich den Schöpfungen eines Genius gegenübersah. Er war der erste, der in Paris Beethoven's Es-dur-Konzert öffentlich spielte, er war der erste Interpret der zaubervollen As-dur-Sonate von Weber, von der er vollends entzückt war. Der Genius kann nur vom Genius angezogen werden, er allein begreift ihn zuerst und versteht ihn ganz. Konnte die genialische Sehnsucht Liszt's von den Erzeugnissen des glatten Salonmenschen Herz oder musikalischen Lebemanns Kalkbrenner befriedigt werden?

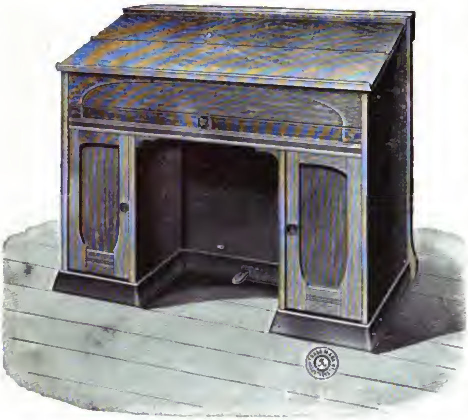
Ein neues Pult-Klavier.*)

Die Firma August Förster, Hofpianofortefabrik in Löbau i. S., hat kürzlich ein Patent auf ein Pultklavier erhalten, das eine Kombination von Schreibpult und Klavier darstellt und in der Hauptsache für Schulzwecke bestimmt ist, wo es anstelle des Katheders Verwendung finden kann.

Veranlassung zu dieser Konstruktion war der Umstand, dass seitens des sächsischen Kultusministeriums der obligatorische Geigenunterricht in den Seminaren vom Unterrichtsplane abgesetzt und in Aussicht genommen worden ist, die Geige beim Gesangunterricht in den Schulen mehr und mehr in Fortfall kommen zu lassen. Angesichts dieser Tatsache trat Herr Seminaroberlehrer und Hoforganist Grundmann in Dresden an die Firma August Förster mit der Aufforderung heran, für den Schulunterricht doch einen Ersatz zu schaffen, der möglichst praktisch, dabei aber auch nicht zu kostspielig wäre. Er dachte sich diesen in Gestalt eines kleinen vieroktavigen Pianos. Dem Ansuchen wurde gern entsprochen, und zwar zur

*) Aus der „Zeitschrift für Instrumentenbau" mit gefälliger Erlaubnis des Herausgebers, Herrn Paul de Wit.

vollsten Zufriedenheit inbezug auf Ton, Spielart, Handlichkeit und Wohlfeilheit.



Geschlossen.



Geöffnet.

Herr Königl. Musikdirektor Zehrfeld, Löbau, fand an diesem Opus besonderes Interesse und regte die Idee an, dasselbe in innige Verbindung mit dem üblichen Schulpult zu bringen unter Berücksichtigung, dass auch ein Einbau für das Harmonium vorgesehen werde. Die Lösung dieser Aufgabe ist der Firma sehr gut gelungen, wie die hier im Bilde veranschaulichte Form des Försterschen Pultklaviers zeigt.

Gegenüber anderen Konstruktionen weist dieses Klavierpult den Vorteil auf, dass die Umwandlung leicht und schnell erfolgt. Ein weiterer Vorteil ist der, dass die Klaviatur unter dem aufklappbaren, zweiteiligen Pultdeckel, der, geschlossen, wie gewöhnlich unmittelbar als Schreibplatte dient, derart eingebaut ist, dass nach Emporklappen des die Stirnseite des Klaviaturraumes abschliessenden Deckelvorderteiles das Spielen ohne Aufklappen des die Schreibfläche bildenden Deckelteiles möglich ist. Hierdurch wird erreicht, dass die Klaviatur und die Schreibplatte gleichzeitig zur Benutzung bereitgestellt werden können.

Die Abbildungen zeigen das Instrument in der Vorderansicht geschlossen und geöffnet; das Schreibpult bildet in dieser Ausführung gleichzeitig das Gehäuse für das Klavier. Das Klavier kann aber auch ein vollständiges, besonderes Gehäuse besitzen und herausnehmbar in das Gehäuse eingebaut sein.

Die zweite Abbildung mit geöffnetem Deckel und geöffneten Schranktüren macht dem Beschauer sofort klar, dass sich die Konstruktion sowohl als Klavier benutzen lässt, wie auch als Schubfach und Schrank zur Aufbewahrung von Büchern usw., ebenso als Schreibtisch, wie das rechts und links neben der Klaviatur angebrachte Tintenfass zeigt. Der obere Teil des Stimmstockes ist ausgekehlt zum Hineinlegen von Federhalter und Bleistift. Diese Kombination von Pult mit Klavier oder auch mit Harmonium eignet sich für Schulräume ganz besonders gut und dürfte zweifellos gute Aufnahme finden. Man hat bei dieser Konstruktion nicht notwendig, erst umständliche Manipulationen vorzunehmen, um das Instrument als Klavier oder als Pult zu gebrauchen. Die

ganze Sache ist so zusammengefügt, dass durch eine einfache Handhabung die verschiedenartige Verwendung sofort möglich ist. Dabei ist dieses Pultklavier nicht grösser als ein gewöhnliches Schulpult; es lässt sich also an dessen Stelle jederzeit unterbringen und ist ausserdem so niedrig gehalten, dass der Lehrer bequem darüber hinwegsehen und alle Schüler im Auge haben kann.

Das Instrument ist sehr solid gebaut mit durchgehender Eisenplatte und einer ganz besonders konstruierten, eigens für diese geringe Höhe eingerichteten Mechanik, für die die Firma August Förster ebenfalls Gebrauchsmuster angemeldet hat. Der Klaviaturumfang ist 4 - $5^1/_4$ Oktaven, und der Ton ist trotz der geringen Höhe von 110 cm ein verhältnismässig sehr ausgiebiger. Durch das Oktaven-Arrangement ist es nicht nur möglich, eine Gesangbegleitung auszuführen, sondern auch event. kleinere Stücke zum Vortrag zu bringen. Das Gehäuse. sowie der innere Bau lassen das Stimmen, Regulieren und Reinigen des Instrumentes in der allgemein üblichen bequemen Weise zu. Beim Stimmen des Klavieres wird der ganze Deckel losgenommen, so dass man dann bequem an die Stimmnägel herankommt.

Wie schon erwähnt, hat die Firma August Förster diese Kombination auch für das Harmoninm vorgesehen und sich ebenfalls gesetzlich schützen lassen.

IV. Musikpädagogischer Kongress.

Fortsetzung der eingesandten Leitgedanken.

Herr Dr. Max Burkhardt, Berlin:

„Die Musikgeschichte auf den höheren Lehranstalten."

1. Die Musik nimmt in der Gesamtkultur der Gegenwart eine hochbedeutende Stellung ein; die Einführung der Musikgeschichte — als Ergänzung zu den Gesangstunden — auf höheren Lehranstalten ist daher empfehlenswert.
2. Der Unterricht hat in Extrastunden für die Schüler, die infolge der Mutation an den Singstunden nicht teilnehmen, zu erfolgen.
3. Die Musikgeschichte soll als Teil der allgemeinen Kulturgeschichte vorgetragen werden; nicht trockenes Wissen, sondern ein lebendiges Bild von der Entwicklung der Kunst soll das Resultat sein. Die Darstellung hat daher mehr vom Standpunkt des Aesthetikers, als des Historikers zu erfolgen.

Frl. Cornelie van Zanten, Berlin:

„Die Erfordernisse der praktischen, theoretischen und musikwissenschaftlichen Ausbildung der Gesangspädagogen."

1. Die Klagen über den mangelhaften Gesangunterricht sind berechtigt, sie resultieren aus 2 Hauptgründen:
   a. Die gesangliche Ausbildung zielt in überwiegender Mehrheit auf den Beruf von Oper und Konzert hin,
   b. sie vernachlässigt die pädagogische Schulung, obwohl das Lehrfach fast immer das Ende der Opern- oder Konzerttätigkeit bildet. Sänger und Sängerinnen sind sich oft nicht einmal über den Begriff „Gesangskunst" klar.
2. Es ist Pflicht jedes gewissenhaften Pädagogen seine Schüler über die Art ihrer Veranlagung aufzuklären, eventuell vor der Oeffentlichkeit zu warnen, in jedem Falle aber, neben der künstlerischen Ausbildung, ihnen auch pädagogische Schulung angedeihen zu lassen.
3. Zum Lehrberuf gehört nicht allein das technische Können, die Behandlung des eigenen Organs, sondern eine umfassende allgemeine wissenschaftliche und methodische Bildung, wie sie die Prüfungsordnung des Musikpädagogischen Verbandes vorschreibt.

Fräulein Dr. Olga Stieglitz, Berlin:

„Wie lässt sich die Hebung der sozialen Lage des Musiklehrerstandes mit den berechtigten Interessen der Gesamtheit vereinigen?"

1. Die zur Hebung der sozialen Lage des Musiklehrerstandes erforderliche Erhöhung der Minimalhonorare für den Unterricht der Anfangs- und Mittelstufen birgt die Gefahr, dass die Kreise der Musiktreibenden starke Einschränkungen erfahren werden.
2. Wenn die Pflege der Musik zum Monopol der begüterten Klassen würde, so widerspräche dies den Interessen a) der Musikpädagogen, b) der Kunstentwicklung, c) des allgemeinen Kulturfortschritts.
3. Welche Mittel und Wege sind einzuschlagen um breiten Schichten der Bevölkerung eine gediegene musikalische Ausbildung zu gewähren, ohne die durch die Zeitverhältnisse gebotenen Ansprüche der Musiklehrenden zu schädigen?

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Weniger befriedigte die Kleist-Ouverture von Richard Wetz, mit der das siebente Konzert eingeleitet wurde. Auch wenn man sich von der unklaren programmatischen Andeutung, die im Titel liegt, freimacht, vermag man kein näheres Verhältnis zu diesem Stück in Stücken zu gewinnen, obwohl man nicht verkennen möchte, dass sich im einzelnen dieser allzu unvermittelt nebeneinander stehenden Abschnitte eine starke persönliche Note offenbart.

Edvard Elgar's Orchestervariationen haben wir schon vor mehreren Jahren gehört. Sie übten diesmal eine noch stärkere Wirkung, trotzdem das zur Verarbeitung gelangte Thema an Ausdruckskraft natürlich inzwischen nicht gewonnen hat. Aber vielleicht hat sich in dieser Zeit als Rückschlag gegen die einseitige Betonung des Dichtens in Musik, das doch meistens ein Nachdichten war, wieder eine stärkere Empfänglichkeit für die musikalische Form an sich ausgebildet. Diese Formgebung in den vorliegenden Variationen ist voll köstlicher Einfälle und eines überall sprühenden Geistes. Schade, dass die Schlussfuge so sehr versagt. Einige durch ihre sinnliche Glut und die Farbigkeit der Tongebung berückende grosse Gesänge von Richard Strauss' „Entführung" und „Gesang der Apollopriesterin" brachte Edith Walker mit vollkommener Kunst zu Gehör.

Das achte und neunte Konzert brachten dann bedeutsame Kundgebungen auf dem Gebiete der Programmmusik. Berlioz' „fantastische Sinfonie" ist für mich eine der genialsten Kundgebungen, die unsere Musikliteratur aufzuweisen hat. Die Fantastik muss auch in der Musik ihr Dasein echt haben. Was sie von Fantasie unterscheidet, liegt aber in der starken Mitwirkung der Aussenwelt. Ja, hier liegt sogar der Schwerpunkt und wir müssen, um selber Fantastik erleben zu können, diese Aussenerscheinungen vorgeführt erhalten. Denn in dieser Verzerrung, in der meinetwegen krankhaften Auffassung derselben, liegt ja der Reiz des Fantastischen, sodass dieses um so mehr gesteigert erscheint, je alltäglicher an und für sich für gewöhnliche Augen die Ereignisse der äusseren Welt sind. Man denke an E. T. A. Hoffmann und Poë. Bei den Musikern scheint mir Berlioz mehr als irgend ein anderer auf diesem Gebiete zuhause. Nikisch ist der rechte Mann, um derartige Musik vor uns aufzuführen. Das wurden alle so recht gewahr durch die wenige Wochen später erfolgte Aufführung dieser fantastischen Sinfonie unter Oskar Fried, über die ich weiter unten noch zu sprechen habe. Wie äusserlich dagegen eine derartig gehaltene Programmmusik wirken muss, wenn sie nicht das fantastische, sondern das Fantasiegebiet ergreifen will und da nicht tief ins Seelische einzudringen vermag, zeigte Tschaikowski's Fantasie nach Shakespeare's „Sturm". Das ist um so bemerkenswerter, als Berlioz' fantastische Sinfonie in ihrem zweiten Teile „Lelio" auch in eine Fantasie über Shakespeares „Sturm" ausmündet, wobei auch hier Berlioz es sehr geschickt verstand, äussere dekorative Vorstellungen im Geiste des Zuschauers wachzuhalten, so dass ihm diese mehr geistig-sinnliche Einstellung beim Genusse der Musik mithilft, während Tschaikowski aus einigen charakteristischen Themen für Prospero, Kaliban und Miranda den Gang des Shakespeare'schen Stückes vor uns wiedererstehen lassen möchte.

Mit besonderer Teilnahme habe ich die grossen Konzerte des Mozartorchesters verfolgt; denn ein zweites gutes Privatorchester täte uns in Berlin dringend not. Einmal für populäre Konzerte, dann auch zu Solistenkonzerten. Die Arbeit, die die Philharmoniker im Laufe eines Winters zu leisten haben, muss alle Kräfte erschöpfen. Ich habe schon in dem mehrfach erwähnten ersten Bericht auf die Schwierigkeiten hingewiesen, an denen die Gründung eines zweiten Orchesters in Berlin bislang immer gescheitert ist. Auch das Mozartorchester steht vor einer dritten Umwandlung. Hoffentlich berührt diese nur die geschäftliche Leitung. Denn wenn damit jedesmal wieder die Zusammensetzung des Künstlerpersonals verändert wird, werden wir niemals einen leistungsfähigen Verband erhalten. Das wäre aber wohl zu erreichen, wenn vor allem bei den Bläsern allmählich nach einer besseren Besetzung getrachtet würde. Und dann ist ausserordentlich wichtig die Stellung des — man verzeihe das Wort — Alltagsdirigenten. Hier tut vor allem in den ersten Jahren ein richtiger Exerziermeister not, was einst Bilse für das Philharmonische Orchester gewesen ist. Wie dringend auch eine hochentwickelte Künstlerschaft dieser festen Hand bedarf, haben wir beim Philharmonischen Orchester erfahren, das unter der Leitung des musikalisch gewiss sehr tüchtigen Scharrer sehr viel von seiner Zuverlässigkeit eingebüsst hatte. Aeusserlich dankbar wäre diese Dirigententätigkeit ja nicht, wenn es nicht gelänge, auch für das Mozartsaalorchester dann populäre Konzerte durchzusetzen von der Art, wie sie das Philharmonische Dienstags und Mittwochs veranstaltet. Es ist aber zweifellos, dass sich das verhältnismässig bald erreichen liesse. Natürlich

innerhalb eines Jahres nicht. Auch das Philharmonische hat seine Stellung nur nach längeren Kämpfen erreicht. Für die grossen Konzerte kann aber gar kein besserer Mann gewonnen werden, als der Bremer Kapellmeister Panzner. Das ist sicher einer der sympathischsten und bedeutendsten Orchesterleiter, die wir haben, eine manchmal an Hans Richter erinnernde Natur. In ihm steckt nichts Problematisches. Gesund, frisch, von stärkstem männlichen Empfinden, dabei doch von grösster Schmiegsamkeit. Er fühlt vor allen Dingen die grosse Linie und weiss sie durch jene Art des anfänglichen Verhaltens der Leidenschaft, bei der man von vornherein merkt, dass sie mit Kühle nichts zu tun hat, sondern nur Kraft der Selbstbeherrschung ist, stark und deutlich herauszuarbeiten. In seinen Konzerten konnte man so recht deutlich erfahren, welche Macht der Leiter über die technischen Leistungsfähigkeiten eines Orchesters hat. Den Streicherchor vor allem hat er zu vollwertigen Leistungen zu führen gewusst, den Bläsern wenigstens das musikalisch unbedingt Notwendige abgewonnen. Dieser Mann kann das verdienstvolle Werk der Heranbildung eines zweiten Orchesters leisten. Zusehends haben die von ihm geleiteten Konzerte auch an Teilnahme des Publikums gewonnen, und hoffentlich bewahrheitet sich die Meldung, dass auch im nächsten Winter einige Konzerte dieses Orchesterverbandes, der dann Blüthnersaalorchester heissen wird, Panznerkonzerte sein werden.

Die Programme der diesjährigen Panznerkonzerte waren meistens etwas bunt, stimmten auch innerlich nie recht zusammen, doch wird da den Dirigenten kaum viel Schuld treffen. Uebrigens bekam man auf diese Weise auch manche weniger oft gespielten Werke zu hören. So im dritten Konzert die B-dur-Sinfonie Robert Volkmann's und Richard Strauss' „Don Juan". Robert Volkmann ist doch über Gebühr vernachlässigt, vor allen Dingen sollte man für populäre Konzerte seine ungemein „zuständliche" Musik vorführen, bei der sich dem Hörer ganz von selbst die Vorstellung eines äusseren Rahmens, aus dem diese Musik herauswächst, einstellt. Richard Strauss' „Don Juan" ist echte Vollblutmusik, trotzdem, wie ja fast immer bei Richard Strauss, die Thematik der eigentlichen Originalität entbehrt. Aber die blühende Pracht der Farbe, die hinreissende Gewalt dieser Rhythmik, die Leidenschaftlichkeit des Vortrages können uns das wohl vergessen machen.

Im sechsten Konzert kamen zwei Melodramen von Schillings, „das Eleusische Fest" nach Schiller's, und das „Hexenlied" nach Wildenbruch's Ballade. Es würde den zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten, wollte ich hier begründen, weshalb ich in die heute übliche Verurteilung des Melodramas nicht einstimme. Als Gattung wohlverstanden. Freilich ist dann zweifellos die Verwendung von Balladen zu Melodramen am ungeschicktesten und unfruchtbarsten. Ueber die Zerrissenheit des Ganzen im „Eleusischen Fest" vermag auch die ausserordentlich farbige und weite Bogen spannende Musik Schillings' nicht hinwegzutäuschen. Dagegen zeigt das Hexenlied, wenn auch die Dichtung gerade als musikalische Gelegenheit nicht besonders glücklich ist, wie aus dem Melodrama fast von selber die sinfonische Dichtung werden kann. Genau so, wie es auf der anderen Seite eine unmittelbare Vorstufe des Musikdramas sein könnte. Tatsache bleibt jedenfalls, dass die Aesthetik nicht so leichten Sinnes über eine Kunstgattung aburteilen sollte, in der Mozart, Beethoven, Weber, Marschner geschaffen haben, zu der unsere heutigen Musiker oft wieder zurückgreifen, für die ein Mann wie Goethe fast sein ganzes Leben hindurch eine beträchtliche Wertschätzung übrig hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Aphorismen.

Von

Prof. Wilhelm Bischbieter.

Musik und Poesie sind ihrem inneren Wesen nach so verschieden, dass, wenn beide Künste sich vereinigen, die eine sich der anderen unterordnen muss. Wenn zum Beispiel der dramatische Dichter eine Person die Worte: „O Gott, erbarme dich meiner", sprechen lässt, so gehören hierzu nur einige Sekunden; sollen aber diese Worte in einer Oper oder einem Oratorium gesungen werden, und soll die Musik vollständig den grossen Seelenschmerz ausdrücken, den die darzustellende Person bei diesen Worten, der Situation entsprechend, haben muss, so kann dies mehrere Minuten in Anspruch nehmen, ohne dass wir dies unnatürlich finden. Es geht hieraus hervor, dass die Musik, wenn sie ihr inneres Wesen nicht verleugnen soll, sich der Poesie nicht unterordnen kann, was in guten Opern und Oratorien auch nicht der Fall ist. Aber auch im Musikdrama, wo ein grosser Teil von dem, was gesungen wird, nicht mehr metrisch gegliedert ist, sondern sozusagen Musik-Prosa ist, wird die Musik, wenn das betreffende Musikdrama überhaupt lebensfähig ist, eine hervorragende Rolle spielen. Wir würden dies deutlich gewahr werden, wenn uns Wagner's Nibelungen einmal ohne Musik vorgeführt würden; ich bin fest überzeugt, dass dann der grösste Teil des kunstlieben-

den Publikums das Gefühl hätte, die Hauptsache fehlte.

*

Schopenhauer hält die Musik für die mächtigste aller Künste, denn die Wirkung der Töne, sagt er, wäre ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller als die der Worte. Diese Wirkung erreicht aber die Musik zweifellos in erster Linie durch die Melodie. Wir können daher die Melodie die Seele, und die Harmonie — die Akkorde — als die körperliche Hülle derselben betrachten. Eine unbedeutende nichtssagende Melodie durch gesuchte gekünstelte Harmonien bedeutend erscheinen zu lassen, wäre daher ein nutzloses, verfehltes Unternehmen. Man könnte es vergleichen mit einer dummen, ordinären Person, die da glaubte, durch Anlegung kostbarer Gewänder und Schmucksachen eine bedeutende Persönlichkeit zu werden.

Wenn Poesie und Musik sich zu einem Melodrama vereinigen, so wird selbst in dem Falle, dass die Musik nicht ganz so wertvoll ist, wie die Dichtung, diese letztere durch die Musik in eine höhere Sphäre erhoben; während zum Beispiel in dem Falle, dass ein begabter Dichter zu einem weihevollen Beethoven'schen Adagio Worte gesetzt hätte, welche uns die Gemütsstimmung, die sich in der Komposition ausspricht, veranschaulichen sollte, dieselben bei dem für Beethoven'sche Musik empfänglichen Hörer den musikalischen Genuss nicht im geringsten steigern würden; ja es könnte sogar das Gegenteil stattfinden, denn die Musik wendet sich vorzugsweise an unser Gemüt, und je bedeutender die Musik ist, um so weniger lassen sich die Gedanken derselben in Worte fassen.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Der zweite öffentliche Wettbewerb um den dem Stern'schen Konservatorium gestifteten „Ibach-Preis" fand am 26. April im grossen Saale der Philharmonie statt. Der Ibach-Flügel wurde von der eigens hierfür berufenen Jury Fräulein Olga Weltmann aus Moskau — aus der Klavierausbildungsklasse des Herrn Theodor Schönberger — zugesprochen. Eine besondere Belobigung wurde Fräulein Martha Schaarschmidt aus Elsterberg i. V. — Klasse des Herrn Professor James Kwast — zuteil.

Das Fürstliche Konservatorium zu Sondershausen konnte am 1. April das 25jährige Jubiläum seines Bestehens feiern. Zu dieser Gelegenheit hat der Direktor, Professor Traugott Ochs, einen Bericht herausgegeben, in dem es u. a. heisst:

Die Veranlassung, einen Bericht über die Zeit von Michaelis 1905 bis Ostern 1908 herauszugeben, ist das 25jährige Bestehen der Anstalt, die am 1. April 1883 zum erstenmal ihre Pforten Kunstjüngern öffnete. Wie gross die Schülerzahl gewesen ist, zeigt die stattliche Zahl 1150! Und weil wir weiter in zielbewusster Ruhe die Kunstausbildung pflegen wollen, so wollen wir auch still, wie wir arbeiten, das Fest des 25 jährigen Jubiläums begehen. Sollen doch die Resultate unseres erziehlichen Lebens und Strebens die Verkünder des guten Rufes des Fürstlichen Konservatoriums in Sondershausen sein, nicht lärmende Feste. — Von dem mannigfachen Wechsel im Personal, von dem auch unsere Anstalt nicht frei war, ist der einschneidendste der Direktoratswechsel am 1. April 1907 gewesen. Der Begründer und erfolgreiche Leiter, Hofkapellmeister Professor Karl Schroeder, trat eines Gehörleidens wegen in den Ruhestand. Bei seinem Ausscheiden aus dem Dienst wurde ihm von dem Fürsten das Prädikat „Hofrat" verliehen. An seine Stelle trat Professor Traugott Ochs, der am 27. Februar 1907 als Hofkapellmeister mit dem Prädikat „Professor" nach Sondershausen berufen wurde.

Das Wiener Konservatorium geht am 1. Januar 1909 in den Besitz des Staates über.

Das Konservatorium der Musik zu Schöneberg, Direktor Max Pohl, veranstaltete am 15. April sein diesjähriges Prüfungskonzert unter Mitwirkung Emil Severin's, Gesanglehrer der Anstalt. Es kamen eine grosse Reihe von sorgfältig einstudierten und durchweg mit grossem Glück ausgeführten Klavier- und Violinstücken zu Gehör, die der Lehrmethode des Direktors und seiner Lehrkräfte, der Herren Rudolf und Otto Jaengerich, Kurt Lange, Willi Zimmermann und der Damen Frls. Valeska Ebner, Gertrud Krüger und Marie Liebner das beste Zeugnis ausstellten. Im Klavierspiel, das zu 2, 4, 8 und 12 Händen sich produzierte, wird nach dem bewährten Kullak'schen System unterrichtet.

Das staatl. konz. Konservatorium Potthoff-Zimmermann zu Elberfeld und Barmen wurde von Ostern 1907 bis Ostern 1908 von 482 Schülern besucht, die sich auf alle Unterrichtsabteilungen verteilten. Die grösste Frequenz wies die Klavierabteilung auf. Den Ausbildungs- und Oberklassen gehörten 151 Schüler an, die Mittelklassen wurden von 188 Schülern besucht, der Rest von 143 Schülern entfiel auf die Unterklassen. Im verflossenen Jahre fanden 37 Vortragsabende statt, zu welchen alle Schüler, auch die Unterklassen, herangezogen waren. Ferner wurden acht intime Konzerte veranstaltet, Ausführende

waren die Lehrer des Instituts. Schülerkonzerte, in denen ausschliesslich Schüler der Ober- und Ausbildungsklassen mitwirkten, fanden 6 statt. Die Jahresprüfungen füllten 16 Tage im März aus.

Mit der „IX. Prüfungs-Aufführung" schloss am 24. März das Königl. Konservatorium zu Dresden die Reihe seiner öffentlichen Prüfungs-Konzerte ab. Eine grosse Anzahl von Auszeichnungen, Preiszeugnissen und Reifezeugnissen kamen bei der Schlussfeier zur Verteilung, sie bezogen sich sowohl auf Komposition und Dirigentenamt, als auch für die Reife für Konzert und Lehrberuf nach vokaler und instrumentaler Richtung.

Das 18. Schülerkonzert Professor Heinrich Janoch's zu Brünn nahm, wie die früheren, wieder einen ausserordentlich befriedigenden Verlauf. Die diesjährigen Leistungen der auftretenden Schüler und Schülerinnen waren derart, dass man sie kaum noch der Rubrik „Schülervorträge" zuzählen kann. Zum Vortrag kamen u. a.: Beethoven, „Konzert c-moll", Weber, „Rondo brillante", Liszt, „Valse impromptu", „Rhapsodie" No. 6 und 13, Chopin „Konzert" F-moll und „Sonate" b-moll. Der äussere Erfolg des Konzertes war ein glänzender, er trat in stürmischen Kundgebungen und zahlreichen Blumenspenden für den künstlerischen Leiter zu Tage.

Vermischte Nachrichten.

Der Königl. Professor und Hofpianist Heinrich Lutter zu Hannover erhielt vom Herzog von Anhalt den Orden für Kunst und Wissenschaft am Ritterbande des Ordens Albrechts des Bären verliehen.

Auguste Götze, die hochbedeutende, in weitesten Kreisen bekannte Gesangspädagogin, ist am 29. April, 68 Jahre alt, zu Leipzig aus dem Leben geschieden. Seit 1889, nachdem sie vorher in Dresden am Königl. Konservatorium gewirkt und später eine eigene Gesangs- und Opernschule leitete, nach Leipzig übergesiedelt, hat sie dort eine reiche gesegnete Tätigkeit entfaltet; eine grosse Zahl unserer hervorragendsten Sänger und Sängerinnen sind aus ihrer Schule hervorgegangen. Leben und Wirken der ausgezeichneten Künstlerin, die auch als Schriftstellerin Hervorragendes leistete, fanden bereits im Jahrgang 1902 des „Kl.-L.", S. 335 u. ff. aus der Feder Eugen Segnitz, eingehendste Würdigung.

Die bekannte Violinkünstlerin Frl. Irene von Brennerberg hatte am 18. März, am Schluss einer überaus erfolgreichen Konzerttournée in Oesterreich-Ungarn, die Ehre, bei der Königin Elisabeth von Rumänien in Bukarest zu spielen. Frl. von Brennerberg wurde von der Königin auf das Schmeichelhafteste ausgezeichnet und erhielt nach ihrer Rückkehr in Berlin eine goldene Medaille in Saphiren und Brillanten gefasst als Zeichen Allerhöchster Anerkennung übersandt.

Dr. Georg Münzer, der rühmlichst bekannte Musikschriftsteller, starb hierselbst nach kurzen, schweren Leiden im noch nicht vollendeten 42. Lebensjahre. 1866 in Breslau geboren, Schüler von Borsig, Bohn und Schäffer, promovierte Münzer in Berlin mit der Dissertationsschrift „Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus" zum Dr. phil. Anfangs Musikreferent in seiner Vaterstadt, kam er 1902 nach Berlin, um sich fachwissenschaftlichen Arbeiten und der Lehrtätigkeit zu widmen. Seiner Feder entstammen u. a. eine Marschner-Biographie und die wertvolle Untersuchung „Wagner's Ring des Nibelungen". Auch dichterisch hat sich Münzer mit dem Roman „Wunibald Teinert" versucht; ein zweiter Roman „Der Märchenkantor" ist im Druck und wird demnächst (bei Marquardt u. Co., Berlin) erscheinen; die Proben, die der so plötzlich abberufene Gelehrte vor wenigen Wochen im Choralionsaal anlässlich eines eigenen Konzertes vorgetragen hatte, liessen die warme dichterische Begabung Münzer's aufs neue erkennen und erregten damals nachhaltiges Interesse.

In Essen fand am 17. April in der Kreuzeskirche die Aufführung von Bach's „Hohe Messe" in H-moll durch den unter Leitung des Königl. Musikdirektors Gustav Beckmann stehenden „Evangelischen Kirchenchors" statt. Die „Westdeutsche Zeitung" schreibt u. a. über die Aufführung: „Bei den stetig wachsenden Ansprüchen an profane und kirchliche Kunstausübung haben auch allerorten gut geleitete Kirchenchöre zu immer weiteren Zielen gegriffen und so bestehen in allen grösseren Städten mannigfachen gottesdienstlichen Zwecken dienende Gesangvereine von hoher Leistungsfähigkeit; aber sich an die H-moll-Messe Bach's heranzuwagen, das ist bis jetzt, in Westdeutschland wenigstens, nur unserem evangelischen Kirchenchor vergönnt gewesen. Mit seiner vorjährigen Aufführung des gleichen Stoffes hatte er bereits einen solchen Erfolg, dass das über Erwarten gelungene Wagnis in den weitesten Kreisen Aufsehen erregte; jetzt, bei der Wiederholung, hat der Kirchenchor glänzend bestanden; es war kein Wagnis mehr, denn seine Kraft hatte er bereits erprobt und gestählt, was er im vorigen Jahre in hartem Kampfe erprobt hatte, das Feld hat er siegreich behauptet und in einem weiteren Jahre gewiss mühevoller Arbeit zu festem Besitztum ausgearbeitet. Er kann auf seine Aufführung mit besonderer Befriedigung zurückblicken, glanzvoll hat er sich unter Beckmann's Leitung ent-

wickelt, möge er auf seiner Bahn zur Höhe fortschreiten." Die mitwirkenden Gesangssolisten waren Frau Emmy Küchler-Frankfurt a. M., Frl. Emmy Langenbach-Essen, Frl. Else Bengell-Berlin und die Herren Georg Seibt-Chemnitz und Bernhard Baum-Düsseldorf.

Herr Gustav Borchers, Konzertsänger und Oberlehrer zu Leipzig, hält auch in diesem Jahre wieder, mit Genehmigung des Königl. Sächs. Ministeriums, einen Ferienkursus für Chordirigenten (Kantoren), Schulgesangs-Lehrer und -Lehrerinnen ab und zwar vom 13. Juli bis 1. August. Der Lehrplan umfasst: Prof. Dr. A. Barth „Physiologie der Stimmbildung", Prof. Dr. A. Prüfer „Die Entwicklung des a cappella-Gesanges", Carl Eitz „Die Tonwortmethode und ihre psychologische wie mathematisch-akustische Begründung", Dr. A. Schering „Die musikalischen Anschauungen des 18. und 19. Jahrhunderts", Gustav Borchers „Die Unterrichtsgrundsätze des Sologesanges und ihre Verwertung im Schul- und Chorgesange", Oberlehrer Max Böthig „Die Elemente der rhythmischen Gymnastik nach Jaques-Dalcroze". — Dazu wird uns geschrieben: „Gustav Borchers' Fortbildungskurse haben sich durch ihren gediegenen Lehrplan, der Wissen und Können der Teilnehmer in gleicher Weise zu erweitern trachtet und in fortschrittlicher Tendenz die wirklich genialen Neuerungen auf gesangsmethodischem Gebiete nicht zugunsten einer „eigenen Methode" unterdrückt, sondern ihnen neben der im Vordergrunde stehenden Stimmbildung gebührenden Raum gönnt, viele Freunde erworben. Es betrifft dies zunächst das Tonwort von Carl Eitz, dem ersten unserem chromatisch und enharmonisch ausgebauten Tonsystem in weitgehendster Konsequenz logisch angepassten Tonnamensystem, das gleichzeitig eine die Hör- und Sprechfähigkeit eminent fördernde, fast alle Sprachlaute enthaltende vollkommenere Solmisation bildet und sich bereits viele begeisterte Anhänger erworben hat; sodann die jetzt neu einzuführende „rhythmische Gymnastik" von Jaques-Dalcroze, einer alle bisherigen Erziehungssysteme für den Rhythmus weit übertreffenden, der harmonischen Ausbildung von Körper und Geist — einer Hauptforderung an die Schule der Zukunft — neue, ungeahnte Wege weisende Methode."

II. Berliner Ferienkursus für Schulgesanglehrer und Chordirigenten. Der Lehrer und Organist Max Ast in Berlin, der Leiter des „Städtischen Fortbildungskursus für Berliner Schulgesanglehrer", veranstaltet auch in diesem Sommer mit Genehmigung des Königl. Provinzial-Schulkollegiums in Berlin einen Fortbildungskursus in der Zeit vom 13. Juli bis 1. August. Lehrfächer: Lautbildungslehre, Stimmbildung, Gehörbildung (Musikdiktat), Methodik des Schulgesanges, Chorgesang mit Dirigierübungen, Theorie. Das Honorar beträgt 50 Mark. Ausführliche Prospekte durch den Veranstalter: Berlin N 20, Christianiastr. 8. Im Vorjahre hatten viele Gemeinden ihre Lehrer zur Erleichterung der Teilnahme am I. Kursus mit Geldmitteln unterstützt. Dasselbe wäre auch in diesem Jahre im Interesse unseres deutschen Volksgesanges sehr zu wünschen.

Professor E. Jaques-Dalcroze veranstaltet auch in diesem Jahre wieder einen Sommerkursus seiner Methode der „Rhythmischen Gymnastik". Der Kursus findet unter seiner persönlichen Leitung vom 1. bis 15. August in Genf statt. Nähere Auskunft durch Frl. Nina Gorter, Genève, 15, Chemin des grands Philosophes.

Die Münchener Musikalische Volksbibliothek ist durch Schenkung ihres Begründers in den Besitz der Stadt übergegangen. Das dauernde Fortbestehen des Instituts ist jetzt gesichert: die Unterhaltungskosten usw. werden fortan teils durch die Stadt, teils durch eine weitere Stiftung des Begründers bestritten. Leiter bleibt nach wie vor Dr. Paul Marsop, stellvertretender Leiter Herr Lehrer Hörmann; ferner sind als Bibliothekare die Herren Lehrer Gnadler, Mayer, Warmuth und Loew tätig.

In London hat sich unter dem Namen „The musical League" eine neue musikalische Gesellschaft gebildet, deren Präsident Edward Elgar ist. Zweck der Liga ist, die Entwicklung des musikalischen Lebens in England zu fördern und zwar hauptsächlich durch jährliche Musikfeste, deren Programm aus neuen oder nicht sehr bekannten Kompositionen englischer oder ausländischer Komponisten bestehen soll. Das erste Musikfest wird unter der Direktion von Hans Richter in Manchester stattfinden. Die Liga verspricht ferner, das allgemeine Interesse der Musiker zu fördern. Kompositionen von Komiteemitgliedern der musikalischen Liga sind von der Aufführung auf den Jahresmusikfesten ausgeschlossen. Es wird demnächst eine Zeitung der Liga veröffentlicht werden.

Die altrenommierte Pianoforte- und Flügelfabrik Alexander Brettschneider, Leipzig, beging am 1. Mai die Feier ihres 75jährigen Bestehens.

Anmerkung der Redaktion. Die 1. Juni-Nummer des „Klavier-Lehrer" erscheint erst am 7. Juni als „Kongress-Nummer".

Bücher und Musikalien.

Stepán Esipoff, op. 52. Vier zweistimmige Stücke für Pianoforte.

Ludwig Schytté, op. 143. „Musikalische Erinnerungen."

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Die Werke der beiden genannten Komponisten wenden sich an die Jugend und bieten nur reizvolle Anregung neben dem Ernst der technischen Studien. Die 4 kleinen, konsequent im zweistimmigen Satz geschriebenen Stücke von Stepán Esipoff betiteln sich: „Schwermut", „Elfentanz", „Gespenstermarsch", „Verlassen". Trotz der selbstständigen Führung beider Hände sind sie als leicht, für die untere Mittelstufe geeignet, zu bezeichnen; ihr Vorzug ist ein vornehmer Klangreiz, eine feinfühlige Melodik und eine, trotz der leichten Faktur reiche Dynamik, die so recht geeignet ist, die jungen Spieler in die Geheimnisse eines schönen Vortrags einzuführen. Sollten wir unter den vier Stückchen noch eine besondere Wahl treffen, so möchten wir den heiteren, graziösen und neckischen „Elfentanz" an die Spitze stellen, dem sich dann der sich mehr drollig wie schreckhaft gebärdende „Gespenstermarsch" anreiht. Die beiden anderen Stücke sind ernst, ich möchte sagen, fast zu ernsthaft für so jugendliche Spieler, musikalisch sind sie trotzdem ebenso wertvoll. — Ludwig Schytté hat sich als Jugendkomponist schon weitesten Ruf erobert, so dass kaum noch etwas hinzuzufügen bleibt. Wir können daher nur konstatieren, dass er auch in seinem neuesten Opus, sieben kleinen Stücken: „Im Zigeunerlager", „Beim ländlichen Reigen", „Sturmwetter", „Bootfahrt im Mondenschein", „Das Wettrennen", „Wolkenzug", „Der Flüchtling" seiner Schaffensweise treu geblieben ist nnd unserer Jugend wieder einen Strauss melodiöser und klangvoller Charakterstückchen bietet, aus denen sie einerseits Freude und Anregung schöpfen, andererseits aber eine tüchtige Menge inbezug auf flüssiges Spiel und hübschen Vortrag lernen können. Wir empfehlen beide Werke zu recht fleissiger Benutzung. — Bei dieser Gelegenheit sei auf den eben erschienenen neuen Verlagskatalog der Firma Arthur P. Schmidt aufmerksam gemacht, der, in zwei Teile gegliedert — ausgewählte Klavier-Musik und ausgewählte Instrumentalmusik —, eine grosse Fülle von Unterrichtsliteratur und bester Vortragswerke für die Jugend und vorgeschrittenere Spieler enthält. Namen wie C. Gurlitt, A. Biehl, Ignaz Brüll, Alban Förster, N. von Wilm, G. Lazarus, auch der des kürzlich verstorbenen Mac Dowell bürgen für die Güte der Werke. Das Verzeichnis, auf Kunstdruckpapier hergestellt und mit vielen Porträts der Komponisten geschmückt bietet den Vorteil, dass die aufgeführten Werke mit Schwierigkeitsgraden bezeichnet sind, bei der Violinliteratur ist die erste Lage angegeben. Beide Kataloge werden von der Firma auf Verlangen gratis und franko zugesandt.

Anna Morsch.

August Weiss, Klavierwerke.

op. 31. I. Konzertetude E-moll.
op. 76. II. Konzertetude H-moll.
op. 71. No. 1 Wellenspiel, No. 2 Hünengrab, No. 3 Nachtwache, No. 4 Waldschratt. —
op. 75. Romanze für Violine u. Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter den obengenannten Klavierkompositionen August Weiss' sind die beiden Konzertetuden positiv wertvoll und für das Studium in hohem Grade empfehlenswert. Jene in E-moll (op. 31) dient der Uebung im Nachsetzen beider Hände, wie es die Technik z. B. eines Liszt und Thalberg so häufig erfordert, in bester Weise. Denkbar lockerer Anschlag und Gleichheit der Ausführung sind hier hauptsächliches Bedingnis. Die Studie ist übrigens auch als reines Musikstück melodisch, vornehm und liebenswürdig, also nach jeder Seite hin dank- und brauchbar. Die andere Konzertetude (in H-moll op. 76) hat besonders viel rhythmischen Nutzen, denn ihr konsequentes Begleitmotiv ist eine Septole, der es sich, oder sie der Melodie anzupassen auch dem gewitzigten Spieler immerhin eine gewisse Schwierigkeit bereiten wird, um so mehr, als das Hauptthema sich immer im gleichen (𝄵) Takte ergeht. Gleich jener Studie ist auch diese von ausgezeichneter, vor allem klanglicher Wirkung. Der Komponist muss ein sehr guter Klavierspieler sein und sein Instrument aufs genaueste kennen. Die in der Ueberschrift namentlich angeführten Stücke des op. 71 sind, wenngleich durchaus nur im Rahmen des Aphorismus gehalten, doch interessant im harmonischen Teile, dem gegenüber der melodische ein wenig zu kurz zu kommen scheint. Eine gewisse Phantastik und Schärfe der musikalischen Gedankendarlegung ist ihnen kaum abzusprechen. — Die As-dur-Romanze für Pianoforte und Violine (op. 75) ist ein pathetisches und leidenschafterfülltes Stück, das beide Instrumente zur möglichsten Kraftentfaltung ansporut, mehr deklamatorisch als melodisch gehaltreich, mehr von rein klanglicher als musikalischer Wirkung. Zwei gute Spieler mögen dem kurzen Stück gewiss den erwünschten Erfolg verschaffen

Gustav Hägg: Liebeslied für Violine und Pianoforte.

Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Ein solides, auch des anziehenden lyrischen Inhalts nicht entbehrendes Vortragsstück mittlerer Schwierigkeit, das angelegentlicher Empfehlung wert ist

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

Wir machen unsere Mitglieder darauf aufmerksam, dass die Anmeldungen zn den Herbstprüfungen, der grossen Sommerferien wegen, früher nnd zwar spätestens bis zum 15. Juni geschehen müssen. Bei der Anmeldung ist die Anzahl der Zöglinge nnd das Hauptfach anzugeben, behufs Uebersendung der nötigen Anmelde-Formulare. Zur Vermeidung zeitraubender Korrespondenz weisen wir noch besonders darauf hin, dass für die zu meldenden Zöglinge alle Vorbedingungen, wie sie die §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung erfordern, genau erfüllt sein müssen, da Ausnahmen in keinem Falle stattfinden. Die Meldungen sind unter dem Namen des I. Vorsitzenden, Professor Xaver Scharwenka, an die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 50, Ansbacherstr. 37, erbeten.

Der **Stuttgarter Tonkünstlerverein** entwickelte auch im letzten Winter wieder eine reiche Tätigkeit. Es fanden 6 Matineen im Konzertsaale der Liederhalle mit gewählten und interessanten Programmen statt. So brachte gleich das erste Konzert „Deutsche Volkslieder“ mit Laute- und Guitarre-Begleitnng von Frl. Anna Zinkeisen aus München, das zweite war dem Andenken Grieg's gewidmet, das 4. brachte Werke von Arnold Mendelssohn nnter persönlicher Mitwirkung des Komponisten, das 5. führte Werke von Karl Reinecke nnter Mitwirkung des Leipziger Pianisten Fritz von Bose vor. Ansserdem hielt Herr Georg Capellen einen Vortrag über „Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität“ mit musikalischen Erläuterungen, und Dr. Hermann Abert, Halle, sprach über das Thema „Herzog Karl und die Oper“. Der Verein zählt jetzt über 200 Mitglieder, erster Vorsitzender ist Professor Max Pauer.

Briefkasten.

Anfragen: 1. Welche Gesangsmethodik wird für höhere Lehranstalten — Schüler vom 14. bis zum 20. Lebensjahre — empfohlen?

2. Angabe von dankbaren Vortragsstücken mittlerer Schwierigkeit für Klavier mit Begleitung von Harfe und Violine. — Gefällige Antworten an die Redaktion erbeten.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mk. jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

1878 1908

Der Klavier-Lehrer

Aus dem Inhalt:

Gesangspädagogische Blätter:

No. 11. ❀ 7. Juni 1908.

Musikpädagogischer Verband

Eingetragener Verein.

Tages-Ordnung

für den

4. Musikpädagogischen Kongress

8. bis 11. Juni 1908 zu Berlin

im

Reichstagsgebäude, Königsplatz.

Eröffnung des Kongresses.

Montag, den 8. Juni, vormittags 12 Uhr pünktlich.

Reichstagsgebäude, Plenar-Saal.

1. Ansprache und Begrüssung der offiziellen Vertreter und Delegierten.
   Herr Professor **Xaver Scharwenka**, I. Vorsitzender.
2. Bericht des Vorstandes.
   Fräulein **Anna Morsch**, I. Schriftführerin.
3. Bericht der Kunstgesangs-Kommission.
   Fräulein **Cornelie van Zanten**-Berlin.

Erste Hauptsitzung.

Montag, den 8. Juni, nachmittags 4½ Uhr pünktlich.

Reichstagsgebäude, Plenar-Saal.

1. Die gesangliche Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten:
   a) Aus welchen Gründen bleibt die gesangliche (bezw. musikalische) Ausbildung der Schüler der Lehrerbildungsanstalten hinter den Forderungen der gesetzlichen Bestimmungen zurück?

b) Welchen Anforderungen muss der abgehende Seminarist, der später mit der Erteilung des Gesangunterrichts betraut wird, genügen?
Herr **Karl Roeder**-Herford.

2. Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen.
Herr **Max Ast**-Berlin.

Kommissions-Sitzung.

Nachmittags $4^1/_2$ Uhr pünktlich.

Obergeschoss, Zimmer 25.

Die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Seminaren des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.): Wertung der einzelnen Disziplinen, Vorbedingungen, Zeitdauer, Form ihrer praktischen Uebermittlung.
Leiter: Fräulein **Anna Morsch**-Berlin.

Zweite Hauptsitzung.

Dienstag, den 9. Juni, vormittags 9 Uhr pünktlich.

Blüthner-Saal. W., Lützowstr. 76.

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

1. Rhythmische Gymnastik — die erste Stufe des Musikunterrichts.
Herr **Julius Steger**-Flensburg.

2. Die Solfège-Methode Jaques-Dalcroze.
Herr Dr. **Ferdinand Krome**-Saarbrücken.

3. Demonstrationen der Dalcroze-Klasse.
Leiter: Herr Direktor **Friedrich Färber**-Altona.

Pause.

Kommissions-Sitzung.

Vormittags $11^1/_2$ Uhr pünktlich.

Blüthner-Saal.

Die moderne Klaviertechnik und ihre Verwendbarkeit im praktischen Klavierunterricht; erläutert durch Demonstrationen.
Leiter: Herr Professor **Xaver Scharwenka**-Berlin.
Diskussion. Gemeldet: Herr **R. Kaden**-Dresden.

Dritte Hauptsitzung.

Dienstag, den 9. Juni, nachmittags 4½ Uhr pünktlich.

Reichstagsgebäude, Plenar-Saal.

1. Die Musikgeschichte an den höheren Lehranstalten.
   Herr Dr. **Max Burkhardt**-Berlin.

2. Die Hallenser Prüfungsordnung. Staatliche Fortbildungskurse.
   Herr **Heinz Martens**-Altona.

Kommissions-Sitzung.

Nachmittags 4½ Uhr pünktlich.

Obergeschoss, Zimmer 23.

Theorie- und Harmonielehre. Alte und neue Systeme. Ihre Brauchbarkeit für den Unterricht. Die Wiedereinführung der Tonbezeichnung „B“ anstatt „H“.

Leiter: Herr Professor **Philipp Scharwenka**-Berlin.

Diskussion. Gemeldet: Herr **R. Kaden**-Dresden.

Kommissions-Sitzung.

Nachmittags 4½ Uhr pünktlich.

Obergeschoss. Zimmer 25.

Die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Seminaren des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.): Lehrpläne und Lehrgänge. Die Uebungsschule.

Leiter: Fräulein **Anna Morsch**-Berlin.

Vierte Hauptsitzung.

Mittwoch, den 10. Juni, vormittags 9 Uhr pünktlich.

Reichstagsgebäude, Plenar-Saal.

1. Bericht des Vorstandes über die soziale Frage.
   Herr Professor **Gustav Kulenkampff**-Berlin.

2. Wie lässt sich die Hebung der sozialen Lage des Musiklehrerstandes mit den berechtigten Interessen der Gesamtheit vereinigen?
Fräulein Dr. **Olga Stieglitz**-Berlin.
Diskussion. Gemeldet: Herr **M. Mayer-Mahr**-Berlin.
3. Was müssen wir in der Frage des Befähigungsnachweises von der Regierung verlangen?
Herr Landrichter **Charmak**-Berlin.
Diskussion. Gemeldet: Herr **R. Kaiser**-Wien.

Pause.

4. Die Erfordernisse der praktischen, theoretischen und musikwissenschaftlichen Ausbildung der Gesangspädagogen.
Fräulein **Cornelie van Zanten**-Berlin.
Diskussion. Gemeldet: Herr **A. Gusinde**-Berlin.

Fünfte Hauptsitzung.

Mittwoch, den 10. Juni, nachmittags 4 Uhr pünktlich.

Reichstagsgebäude, Plenar - Saal.

Violintechnik auf natürlicher Grundlage.
Herr Dr. **Wolfgang Möbius**-Dresden.
Diskussion. Gemeldet: Herr **R. Kaden**-Dresden.

Kommissions-Sitzung.

Nachmittags $5^1/_2$ Uhr pünktlich.

Obergeschoss, Zimmer 25.

Die Ausgestaltung der Violinlehrer-Seminare. Lehrpläne und Lehrgänge.
Leiter: Herr Professor **Gustav Hollaender**-Berlin.

Sechste Hauptsitzung.

Donnerstag, den 11. Juni, vormittags 9 Uhr pünktlich.

Reichstagsgebäude, Plenar-Saal.

3. Die Altersversorgung der Musiklehrenden. Das Invalidengesetz. Die Privatbeamtenversicherung. Die Pensionszuschusskasse Deutscher Musiklehrerinnen.
Frl. **Auguste Sprengel**, Frl. **Anna Morsch**-Berlin.
Diskussion.

2. Ueber die Grundgesetze der menschlichen Stimme.
Herr **Dr. Hermann Gutzmann,** Privatdozent, Berlin.
3. Ueber die noch nicht feststehenden Vorgänge bei der menschlichen Lautgebung mit besonderer Berücksichtigung der Resonanz.
Herr Dr. **J. Katzenstein**-Berlin.
Diskussion. Gemeldet: Frau S. **de Cave**-Dortmund.

Pause.

---

4. Die Singstimme des Schulkindes.
Herren Dr. **H. Gutzmann,** Privatdozent, Sanitätsrat Dr. **Th. Flatau**-Berlin.
5. Das Harmonium und die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik.
Herr **Walter Lückhoff**-Leipzig.

Kommissions-Sitzung.

Nachmittags $4^1/_2$ Uhr pünktlich.

Obergeschoss. Zimmer 25.

Die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Seminaren des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.): Lehrpläne und Lehrgänge.
Die Uebungsschule.
Leiter: Fräulein **Anna Morsch**-Berlin.

Kommissions-Sitzung.

Nachmittags $4^1/_2$ Uhr pünktlich

Obergeschoss. Zimmer 23.

Die Ausgestaltung der Violinlehrer-Seminare. Lehrpläne und Lehrgänge.
Leiter: Herr Professor **Gustav Hollaender**-Berlin.

Demonstrationen der Kunstgesangs-Kommission.

Abends $^1/_2$8 Uhr pünktlich.

Klindworth-Scharwenka-Saal, W., Lützowstr. 76.

Der Einfluss der deutschen und italienischen Sprache auf die Resonanz des menschlichen Stimmorgans und die Ausnutzung der Vorteile beider Sprachen zugunsten des Kunstgesanges.
Vortragende: Herren Dr. **P. Bruns**-Berlin, Dr. **H. Gutzmann**-Berlin,
Dr. **Martin Seydel**-Leipzig, **R. Schulz-Dornburg**-Köln,
Frl. **C. van Zanten**-Berlin.
Leiter: Herr Dr. **J. Katzenstein**-Berlin.

Blüthner-Saal, W., Lützowstr. 76.

Diskussions-Sitzung.

Mittwoch, den 10. Juni, nachmittags 5½ Uhr pünktlich.

1. Die Methode Jaques-Dalcroze.
   Gemeldet: Herren **G. Borchers**-Leipzig und **R. Kaden**-Dresden.
   Frl. **M. Berdenis v. Berlekom**-Middelburg.

2. Die Musikgeschichte an den höheren Lehranstalten.
   Gemeldet: Herren **Dr. A. Schering**-Leipzig, **R. Kaden**-Dresden,
   Dr. Richard Münnich-Berlin.

3. Der Schulgesang an den höheren Lehranstalten.
   Gemeldet: Herr **J. Ebing**-Essen.

Leiter: Herr Professor **Arno Kleffel**-Berlin.

Blüthner-Saal, W., Lützowstr. 76.

Diskussions-Sitzung.

Donnerstag, den 11. Juni, nachmittags 4½ Uhr pünktlich.

1. Die gesangliche Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten:
   Gemeldet: Herren **Max Ast**-Berlin, **Schoppe**-Gütersloh,
   Alois Gusinde-Berlin.

2. Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen.
   Gemeldet: Herr **J. Ebing**-Essen, Frl. **M. Berdenis v. Berlekom**-Middelburg,
   Herr **Alois Gusinde**-Berlin.

3. Der Schulgesang an den Volksschulen.
   Gemeldet: Herr **J. Kniese**-Moers, Frl. **M. Berdenis v. Berlekom**-Middelburg,
   Herren **Th. Paul**-Breslau, **Chr. Geisler**-Kopenhagen.

Leiter: Herr Professor **Arno Kleffel**-Berlin.

Vierter Musikpädagogischer Kongress.

Von

Anna Morsch.

Wenn wir mit dem heutigen Tage in die Verhandlungen des IV. Musikpädagogischen Kongresses eintreten, der, wie seine Vorgänger, der Initiative des Vorstandes des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.) entspringt, wenn wir auf sein reichhaltiges Programm schauen, zugleich aber auch die rege Teilnahme erfahren, die sich aus dem Zusammenströmen hervorragender Künstler und Pädagogen aus Deutschlands Gauen und weit über seine Grenzen hinaus kundgibt, dann ziemt es wohl, kurze Umschau zu halten über das, was der Musikpädagogische Verband erstrebt, was er erreicht, aber auch, welche Arbeiten seiner noch harren.

Da ist es zunächst die Aufgabe, die er sich gestellt: „Hebung des gesamten Musiklehrstandes!" Gab es hier in der Tat etwas zu reformieren, eine Kulturarbeit zu vollführen? Was bedeutet in der Tonkunst der Lehrerstand?

Der Künste Fortentwicklung beruht auf dem Lebensgehalt des Volkes, die Betätigung an ihnen übt der Künstlerstand. Aber während der schaffende Künstler seinen Willen und seine Kraft mit ganzer Hingebung auf sein Werk richtet, während der ausübende Künstler zunächst seiner Neigung, seiner speziellen Begabung folgt, oft aber auch den äusseren Verhältnissen, dem Geschmack, der Fassungskraft seiner Zuhörer Rechnung zu tragen hat, bedarf es noch weiterer Kräfte, um nach allen Richtungen diejenige Bildung zu verbreiten, die die Fähigkeit zur Empfänglichkeit weckt und vermittelt. Hier treten die Lehrenden ans Werk, sie sind die Vermittler zwischen der Kunst und dem Volke, die Pflege und die Fortentwicklung der Kunst sind ihr Beruf. Zu dieser hohen Mission gehört aber mehr, wie ein gewisses Quantum technischen Könnens, es gilt die Kunst lebendig im Geist tragen, feste Anschauungen von ihrem Wesen, ihren Daseinsbedingungen besitzen, klare Einsicht zum zielsicheren Handeln errungen zu haben, um von hoher Warte, durch die Macht der Erkenntnis über das Einzelne mit seinen Schranken hinausgehoben, die Kunst in ihrer ganzen leuchtenden Fülle zu überschauen. Im Verein damit ein unbefangenes Urteil, das freimütig zu erkennen und zu würdigen weiss und die Gabe, den ihnen Anvertrauten alles Schöne und Wissenswerte in ansprechender Form zu übermitteln.

Fasste man den Lehrerberuf von diesem Gesichtspunkt auf und hielt dann Umschau, so zeigte die Wirklichkeit fast nur negative Bilder. Ganz abgesehen von den Extremen, von jenen, die auf den Höhen der Kunst wandeln und jenen Regionen, in denen die Unwissenheit und die Unlauterkeit ihr lichtscheues Wesen treiben, wo fand sich bei der grossen Mehrzahl der Lehrenden, auch bei den mit heissem Bemühen Ringenden, die oben zitierte Allgemeinbildung, der freie umfassende Blick, das beständige Streben nach Erweiterung der geistigen Kraft? Wo fanden sich die Stätten, an denen den Hungernden und Dürstenden die geistige Nahrung geboten wurde, nach der ihr unbestimmtes Sehnen sie zog? — Hier setzte das Bemühen des jung gegründeten Verbandes ein, der Schwerpunkt der künstlerischen Lehrerbildung sollte fortan nicht mehr im technischen Drill gesucht werden, dem Zögling war vielmehr der Blick zu öffnen für die ganze leuchtende Schönheit der Kunst, für ihr Wesen und Entstehen,

ihr Fortschreiten, ihre Gemeinsamkeit mit den verwandten Künsten, ihr Weben und ihr Wirken im Kulturleben des Volkes, ihre ästhetische Bedeutung, ihr Zusammenhang mit den Naturkräften, ihre wissenschaftliche Seite und noch vieles mehr, was ihm den Blick in ungeahnte Welten öffnet.

Der Sympathie weiterer Kreise sicher und bald umgeben von einer lernfreudigen Jugend, galt es nun zu organisieren, Gesetze aufzustellen, Lehrpläne und Prüfungsordnungen auszuarbeiten, Lehrstoff herbeizuschaffen und manches andere. Der ideale Flug in die künstlerische Sphäre bedurfte einer realen Fundamentierung, einer festen Formulierung, um nicht beim ersten Windhauch verschlagen und verweht zu werden, gleich dem schaffenden Künstler, den sein Genius zu den Wolken trägt und der doch bei seinem Werke der Formgesetze nicht entbehren kann. So erwuchsen eine Reihe oft recht schwieriger Aufgaben, es standen den mit ihnen Betrauten keine Vorbilder, keine Erfahrungen zur Seite, es galt zu entwerfen, zu experimentieren, wobei die Theorie oft von der Praxis überholt wurde, so dass die Arbeit unverzagt von neuem zu beginnen hatte. Und doch schälte sich der Kern viel schneller aus den Umhüllungen heraus, als anfänglich zu vermuten war, der Keimstoff hatte überall den Boden erfüllt, das Sehnen der Zeit drängte aus unhaltbaren Zuständen heraus dem erlösenden Gedanken entgegen, so konnte schon vor zwei Jahren, bei der vorigen Versammlung, der Ueberzeugung Raum gegeben werden, dass dieser Gedanke Leben geworden, Wurzel gefasst, das zarte Reis kräftig emporgeschossen, dass es nun aber Aufgabe sei, es zu hüten nach innen und aussen, vor eigenen Wildlingen, vor zerstörenden Mächten, heimlichen und offenen Feinden. Das war die Arbeit der letzten Jahre während rastlosen und weiteren Ausbaues der grundlegenden Organisation. Ohne eine solche kein Bestehen, keine Dauer! Mag der freie Künstlerflug die Schranken oft als lästig, als hemmend empfinden, mögen Sonderinteressen immer wieder versuchen, sich eigene Wege im geregelten Organismus zu bahnen, — der ruhig denkende Geist, der die Entwicklungsphasen jeder neuen Institution kennt, der die Geheimnisse alles Werdens erfasst, er versteht, dass nur auf geregelter, gesetzmässiger Grundlage ein segensvoller Fortschritt möglich ist.

An dem Festhalten dieses Prinzips beruht die Zukunftsaufgabe des Verbandes und seines Vorstandes! Unverbrüchliches Bestehen auf den in anderen Wissensgebieten gleichfalls eingeführten und bewährten Grundgedanken und Gesetzen: Ein bestimmtes Alter zur Gewährleistung der geistigen Reife, eine wissenschaftliche Vorbildung zur Erfassung der psychologischen und ästhetischen Probleme der Tonkunst, feste Grenzlinien für die in den einzelnen Disziplinen zu fordernden Kenntnisse, aber freie ungefesselte Ausgestaltung der einzelnen, frei von jedem methodischen Zwang, frei in der Fortentwicklung nach oben in die lichten Wipfel der Kunst hinein! —

Es mag hier zur Sprache gebracht werden, dass, hervorgerufen durch spezielle Vorliebe der Leiter oder der Fachlehrer, Versehen vorkommen können, dass im Gegensatz zu früher auch einmal dem Wissenschaftlichen, gegenüber dem Technischen und Methodischen, das Uebergewicht eingeräumt wurde —, solche kleinen Entgleisungen wird der denkende Lehrer stets selbst rasch herausfühlen und im nächsten Kursus ausgleichen. Und noch eins möge erwähnt werden: Einführen können wir die Zöglinge in alle Wissensgebiete der Tonkunst, einführen in die Art und Führung des Unterrichts, — vollendete Lehrer aber entlassen können wir nicht! Dazu gehört jahrelange Praxis, und

zur Kunstkenntnis, die wir gelehrt, muss die Menschenkenntnis treten. Wir können nicht mehr, als dem Zögling alle Wege zur Kunstlehre öffnen, auf denen er dann zur eigenen Praxis gelangt. Die Lehr- und Erziehungskunst ist keine abgeschlossene Wissenschaft, sie ist auf Erfahrung angewiesen — aber, indem wir unseren Zöglingen Einblick in alle Wesenheiten der Kunst, in alle ihre geheimnisvollen Schönheiten gewähren, pflanzen wir die Sehnsucht in ihre Seele, die sie nicht wieder verlassen wird, sondern weiterführen auf dem Wege der Erkenntnis, zu allem Lebensvollen und Lebenswürdigen der Kunstlehre.

Die Details dieser Fortentwicklung werden an anderer Stelle im Vorstandsbericht zur Klarlegung kommen.

Tempobezeichnung und Tempowahl.

Von

Eugen Tetzel.

Alle in eine andere Sprache aufgenommenen, von der Kunst oder Wissenschaft verwendeten fremdsprachlichen Benennungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen durch die Gewohnheit sanktionierten typischen Begriff erhalten, welcher oft von der wörtlichen Bedeutung mehr oder weniger abweicht. Aus diesem Grunde scheinen z. B. die in der Musik gebräuchlichen italienischen Tempobezeichnungen recht geeignet, ein bestimmtes Tempo festzusetzen. Obgleich sich dies auch bis zu einem gewissen Grade bewahrheitet, so stellen sich bei näherer Untersuchung doch nicht nur so erhebliche Schwankungen, sondern sogar so bedenkliche Widersprüche heraus, dass der objektive Wert dieser Tempoangabe recht unzuverlässig erscheint.

In der Erkenntnis dieses Missverhältnisses erfand Joh. Nep. Mälzl im Jahre 1812 das „Chronometer“ oder „Metronom“, jenes bekannte Instrument, welches durch das Ticken eines Pendels, das durch ein auf einer Skala verschiebbares Gewicht reguliert werden kann, entsprechend bezeichnete Tempi zweifellos feststellt. Die Skala gibt an, wieviel Schläge das Pendel in einer Minute macht. Da auch die Komponisten sich teilweise dieses Instrumentes zur Bezeichnung des Zeitmasses bedienten, so gibt uns das ein zuverlässiges Mittel an die Hand, die Unterschiede der Bedeutung derselben Tempobezeichnungen bei verschiedenen Fällen zu prüfen.

Hierbei kommen wir zu sehr auffallenden Ergebnissen. So gehen z. B. die Viertel eines Lento von Chopin (Nocturne G-moll, op. 15, No. 3, $^3/_4$ 𝅗𝅥. = 60) beinahe doppelt so schnell wie die Viertel eines Prestissimo possibile von Schumann (Concert sans Orchestre, Finale $^2/_4$ ♩ = 94). Während in diesem Falle die Bedeutung der Tempoangaben geradezu umgekehrt erscheint, gibt es auch solche, wo dieselbe in der normalen Richtung auf das stärkste ausgeprägt ist. So verlangt Beethoven in seiner Cello-Sonate, op. 102, No. 1, die Adagio-Viertel auf 28, also etwas länger als zwei Sekunden, dagegen beim Scherzo der A-dur-Symphonie die Presto-Viertel auf 396, d. h. $6^1/_2$ Viertel in 1 Sekunde. Dass die Bezeichnung 𝅝 = 116 beim Trio des Scherzos der Neunten auf eine Beschädigung der Platte und daraus folgende irrtümliche Aenderung beim Neudruck zurückzuführen sei, hat der englische Musiker Stanford festgestellt; es muss 𝅗𝅥 = 116 heissen. Einen ähnlichen Irrtum hält Verfasser für

zweifellos vorliegend, wenn beim abschliessenden Presto des Finales der Eroica die Achtel auf 116, d. h. die Viertel auf 58 angesetzt sind, nachdem die Viertel des vorangegangenen Allegro 152 verlangt waren. Sicherlich meinte Beethoven ♩= 116, was als Presto-Tempo zwar noch unverhältnismässig langsam ist, in Anbetracht der angewandten Zweiunddreissigstel jedoch den Eindruck eines Presto hervorbringt. Erstaunlich langsam ist auch die Metronomisierung des Allegretto der F-dur-Symphonie von Beethoven, nämlich die Achtel = 88, d. h. die Viertel = 44.

Aus diesen Beispielen ergibt sich, dass die blosse Tempoangabe überhaupt keine Gewähr bietet, das vom Komponisten beabsichtigte Zeitmass zu treffen, wenn sie nicht als Charakterbezeichnung des Tonstückes aufgefasst wird. Das will aber folgendes sagen: Während die Tonbezeichnung sich ursprünglich normalerweise auf die durch die Taktvorzeichnung angegebenen Takteinheiten bezieht, müssen doch stets die vorherrschend angewandten Notenwerte berücksichtigt werden. Es ist nicht ausser acht zu lassen, dass einerseits der durch Anwendung vieler kleiner Notenwerte hervorgebrachte Eindruck der Schnelligkeit, andrerseits der durch Anwendung vieler grosser Notenwerte hervorgebrachte Eindruck des Langsamen die Wahl der Tempobezeichnung nach derselben, die Wahl des Tempo aber nach der entgegengesetzten Seite beeinflussen müssen, wenn sich der Komponist nicht diesem irreleitenden Einfluss entzieht. Letzteres hat Chopin nicht, wenn er Lento über ein Nocturne schrieb, dessen Viertel nach seiner eigenen Metronomisierung so schnell gehen, dass sie nach dem durchschnittlichen Gebrauch die Bezeichnung „Vivace" verdienten. Nach letzterem müsste auch das oben erwähnte Prestissimo possibile von Schumann durch „Moderato", das Allegretto von Beethoven's F-dur-Symphonie durch „Largo" vertreten werden. Da dies jedoch dem Charakter der Musikstücke widersprechen würde, so liegt der Fehler nicht in der Tonbezeichnung, sondern in der Wahl der Notenwerte resp. der Taktart. Denn da solche Fälle doch nur vereinzelte Ausnahmen bilden, so bestätigen sie gerade die Regel, dass die Tempi die Schnelligkeiten der Takteinheiten angeben sollen.

Nach dieser Grundregel sind ja auch die meisten Tempoangaben gewählt, auch wenn die Schnelligkeit der angewandten Notenwerte in noch so grossem Gegensatz zu dem Schritt der Takteinheiten steht. So bezeichnet Beethoven den zweiten Satz seines D-dur-Trios, op. 70, No. 1, mit Largo, obgleich während des ganzen Satzes eine Schnelligkeit von 12 Tönen in der Sekunde vorherrschend ist. Es kommen sogar Fälle vor, wo in einem ganz langsamen Satz so schnelle Tonfolgen notiert sind, dass sie genau den Notenwerten und dem gewählten Tempo entsprechend kaum oder gar nicht zu spielen sind. So verlangt das Tremolo von Vierundsechszigsteln im zweiten Satz von Schubert's Es-dur-Trio eine Schnelligkeit von 14 Tönen in der Sekunde, wenn man die Viertel auf 52 wählt. Langsamer darf man das Andante in Rücksicht auf den Zusatz „con moto" sowie auf die „Schubert'schen Längen" nicht nehmen, und der andere Ausweg, eine unbestimmte Anzahl zu „tremolieren", ist bei dem Fortrücken der Harmonieen auch eine heikle Sache, da es leicht technisch unreell wirken kann. Besonders aber verlangt eine Stelle in Beethoven's B-dur-Konzert teils grosse Geschicklichkeit, teils eine augenblickliche Beeinflussung des Tempo; es ist dies die Septimole im 24. Takt vor dem Schluss des Adagio, welche bei dem wohl zu wählenden Tempo ♩= 50 genau nach den Notenwerten die unmögliche

Schnelligkeit von 46stel Sekunden verlangte. Es liegt auf der Hand, dass auch die Wahl eines langsameren Zeitmasses, soweit dies nur irgend annehmbar wäre, nicht ermöglichen würde, genau die den Notenwerten entsprechende Schnelligkeit inne zu halten, von der musikalisch-ästhetischen Wirkung ganz abgesehen.

Andrerseits kommen in sehr schnellen Tempis manchmal sehr langsame Tonfolgen vor, so z. B. das choralartige Thema im Momento capriccioso von Weber, dessen Akkorde in Abständen von etwa einer Sekunde einherschreiten, während die Schnelligkeit der Takteinheiten die Bezeichnung Prestissimo rechtfertigt.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Musikalisch - Erhabenen von A. Seidl.

Besprochen von

Dr. Olga Stieglitz.

Dass Professor Arthur Seidl-Dessau seine einstige Doktordissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen" zwanzig Jahre nach ihrem Ersterscheinen in neuem Gewande wieder in die Welt schickt, ist aus verschiedenen Gründen dankbar zu begrüssen. Einmal gehören die darin erörterten Hauptpunkte zu den ewig schwebenden Problemen der Tonkunst, die niemals definitiv gelöst werden können, darum aber zu keiner Zeit veralten, mithin auch für die Gegenwart ein Vollinteresse haben. Daneben besitzt das Werk in seiner jetzigen Gestalt noch einen Wert besonderer Art. Gibt es doch zugleich ein deutliches Bild des ausserordentlichen Umfangs und Aufschwungs, den die Musikästhetik während der letzten Jahrzehnte gewonnen hat. Seidl's Schrift belehrt hierüber nicht nur in der neu hinzugefügten Einleitung, sondern es sind auch dem Text fortwährend Hinweise auf die einschlägige Literatur neueren und oft neuesten Datums eingeflochten. Die den Anhang des Buches bildenden „Anmerkungen" umfassen infolgedessen 98 Seiten engen Drucks und können durch ihre Reichhaltigkeit geradezu als ein Kompendium für die Erscheinungen der modernen Musikwissenschaft und speziell der Musikästhetik betrachtet werden.

Die Abhandlung selbst war seit Jahren schon aus dem Buchhandel verschwunden, und ihr Inhalt dürfte daher der Mehrzahl der Leser fremd sein. Sie will teils eine Ergänzung, teils eine Widerlegung der berühmten Schrift Ed. v. Hanslick's „Vom Musikalisch-Schönen" darstellen. Gegenüber der objektiven, dabei recht äusserlichen Bestimmung des Schönen, die der Formalist Hanslick gibt, macht Seidl schon in der Vorrede gelten, dass in neuerer Zeit sowohl die psychologische Forschung als auch die Kunstbetrachtung vom Subjekt ausgeht. Hanslick's „tönend bewegten Formen", seiner „Tonarabeske", seinem „Tonkaleidoskop" steht vom Standpunkt des Schaffenden heute „Musik als Ausdruck", von dem des Geniessenden „Musik als Eindruck" gegenüber, mithin ein seelischer Faktor, der sich den Tongebilden assoziiert. Musik als Ausdruck gefasst bedingt im Verhältnis zu früheren Zeiten naturgemäss eine Erweiterung des tonkünstlerischen Gebiets, die in der sogenannten charakteristischen Musik auch bereits zum entwicklungsgeschichtlichen Moment geworden ist. Unter Anerkennung dieser Tatsache will nun Seidl's Untersuchung den Nachweis bringen, dass auch „Musik als Eindruck" von altersher ein grösseres Bereich umfasste als vielfach angenommen wird. Die Tonwelt fällt nicht allein in die Gefühlssphäre des Schönen, sondern auch des Erhabenen, ja es liegt in letzterer Richtung sogar der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Bedeutung. Der Verfasser stellt keinen neuen Erhabenheitsbegriff auf, sondern setzt den seinigen eklektisch aus einer Reihe vorhandener Erklärungen älterer und neuerer

Aesthetiker zusammen. Hierbei knüpft er zunächst an Kant an, der das Gefühl des Erhabenen definierte als das Vermögen der menschlichen Vernunft, Grössen aufzufassen, die sich der Schätzung unserer Sinne entziehen, die also nicht mehr messbar oder wägbar sind. Kant's bekannte Zweiteilung eines „Mathematisch"- und eines „Dynamisch-Erhabenen" wird von Seidl präzisiert als ein Erhabenes des Intellekts und ein Erhabenes des Willens oder der Gefühlssphäre. Wenn aber bei Kant das Erhabene im Gegensatz zum Schönen ein Formloses ist, so findet dies seinen Grund darin, dass der Königsberger Philosoph dabei hauptsächlich das Erhabene der Natur im Auge hatte. In der Kunst kann es selbstverständlich eine absolute Formlosigkeit nicht geben, sondern nur eine relative, nämlich Loslösung oder Unabhängigkeit von den beengenden Fesseln einer durch äussere Regeln bedingten Formgebundenheit. Seidl legt, der historischen Entwicklung folgend, dar, wie in dem Zeitraume von Bach bis Wagner bei Aesthetikern und Theoretikern die Vorstellung eines Erhabenen in der Musik anfangs ganz vereinzelt auftritt, um sich allmählich zu befestigen und zu vertiefen. So redet z. B. 1762 Ph. Em. Bach in seinem „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", gelegentlich von der „Erhabenheit des Unisono"; Sulzer äussert in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" (erste Aufl. 1772) „Auch die Musik ist nicht vom Erhabenen entblösst. . . Sie hat die Erhabenheit der Leidenschaft, auch wohl die ruhige Grösse der Seele in ihrer Gewalt". Wirkliche Bedeutung gewinnt der Begriff des Erhabenen in der Musik jedoch erst bei den Romantikern. Der früh verstorbene Heinrich Wackenroder erblickte es in zwei Formen, denn er spricht in seinen „Phantasien über die Kunst" von „grossen Massen von Tönen, die als wunderbare Farben gebraucht werden, „um damit dem Ohr das Grosse, das Erhabene, das Göttliche zu malen" und ausserdem von den stilleren musikalisch erhabenen Wirkungen jener alten choralmässigen Kirchenmusik, die wie ein ewiges „Miserere mei, Domine!" erklingt und deren langsame, tiefe Töne sündenbeladenen Pilgrimen gleichen, die in tiefen Tälern dahinschreiten. E. Th. A. Hoffmann aber sagt in Bezug auf Beethoven's Instrumentalmusik, dass sie uns „das Reich des Unermesslichen und Ungeheuren erschliesse", dass sie „die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes" bewegt usw.

(Fortsetzung folgt.)

Das Bach-Fest in Leipzig.

Von

Eugen Segnitz.

Am 17. Mai wurde in Leipzig das vor dem Südportale der Thomaskirche stehende Standbild Johann Sebastian Bach's enthüllt, das aus dem Atelier Karl Seffner's hervorging. Die alte Bach-Stadt Leipzig feierte dieses lokalgeschichtliche Kunstereignis mit einer Reihe bedeutender musikalischer Veranstaltungen, an denen in erster Linie der Thomaner-Chor und der Bach-Verein sich auf verdienstvollste Weise beteiligten.

Am Vorabende des Festes veranstaltete Hr. Ad. Hamm, Organist am Basler Münster, in genannter Kirche ein Konzert mit Bach'schen Kompositionen. Unter anderem spielte der Künstler ein Konzert von Vivaldi-Bach und einen Kommunionchoral des Altmeisters besonders schön. Frl. Maria Philippi (Basel) erwies sich bei dieser Gelegenheit als eine berufene Vermittlerin der geistlichen Lyrik Bach's und zeichnete ihre Vorträge durch warme Empfindung und edle Tongebung aus.

Am ersten Festtage (16. Mai) sang der altberühmte Thomanerchor mit seinem Kantor Hrn. Prof. G. Schreck an der Spitze in der „Sonnabends-Motette" der Thomas-Kirche Bach's grösste und auch schwierigste doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" auf geradezu bewundernswerte Weise. Hr. G. Knak (Organist an der Christus-Kirche in Hamburg) spielte Bach's G-moll-Fantasie und Fuge, ohne jedoch der Grösse dieses Kunstwerks voll gerecht werden zu können. Den Hauptpro-

grammteil des I. Festkonzertes bildeten zwei Bach'sche Kantaten und das Magnifikat, die unter der Leitung des Festdirigenten Herrn Karl Straube und unter Anteilnahme des Städtischen Orchesters auf vollendete Weise dargeboten wurden. Von den Solisten zeichneten sich besonders die Damen J. Grumbacher de Jong und M. Philippi nebst Hrn. A. van Eweyk aus, während Hr. L. Hess oft zu sehr im Ausdruck übertrieb. Hr. G. Knak leitete dieses Konzert mit Bach's C-moll Passacaglia ein und wusste seinen Vortrag charakteristisch und wirkungsvoll auszugestalten.

Das zweite, im grossen Gewandhaussaale am 17. Mai stattfindende Festkonzert war ausschliesslich der Bach'schen Kammermusik gewidmet und brachte u. a. die nur selten zu hörenden Sonaten für Flöte (H-moll), für Violine (F-moll) und Violoncello (G-moll) mit ihrem so reich ausgestatteten Klavierpart, wie auch die grosse D-moll-Partita mit der berühmten Ciaconna, die Hr. H. Marteau ganz herrlich zu spielen wusste. Die Herren Prof. J. Klengel und M. Schwedler (Cello und Flöte) musizierten mit Hrn. Prof. M. Reger am Flügel in wahrhaft erbauender Weise. Frl. M. Philippi sang drei geistliche Bach'sche Lieder mit seltener Innigkeit und Anmut und Frl. Anna Reichel (Paris) bewies in der Solokantate für Sopran „Weichet nur, betrübte Schatten" ein bemerkenswertes Talent für den Ziergesang. Die Begleitung zu letztgenannter Kammerkantate, die ungemein gefiel, führten Mitglieder des Städtischen Orchesters unter Hrn. K. Straube's Direktion aus. Speziell dieses Konzert bot im einzelnen wie im ganzen einen vollen und ungetrübten Genuss.

Den Abschluss des Bach-Festes bildete die ungekürzte, die sehr grosse Generalpause eingerechnet, fast sieben Stunden in Anspruch nehmende Aufführung der Matthäuspassion am 18. Mai in der Thomaskirche, die an sich schon aus diesem Grunde gewiss besondere Anziehungskraft hatte, wenngleich doch nicht verschwiegen bleiben darf, dass die meisten der wieder aufgenommenen Arien und ziemlich lange Rezitativstrecken absolut nicht auf demselben Niveau mit ihrer grossartigen Umgebung sich befinden. Ausgezeichnet war, und wiederum Hrn. K. Straube zu verdanken, durchweg die Chorleistung: von grossem Zug erfüllt und in den Einzelheiten ebenso fein ausgearbeitet als konsequent durchgeführt. Unter den Solisten ragten insbesondere die Damen J. Grumbacher de Jong und M. Philippi nebst Hrn. A. van Eweyk (dieser als Christus) hervor; Hr. L. Hess aber fand nicht immer den rechten biblischen Erzählerton des Evangelisten. Der Gesamteindruck des fundamentalen Werks aber war sehr gross und tiefgehend und die Aufführung bildete einen Gedenktag in der lokalen Musikgeschichte der alten Bachstadt Leipzig.

Zum Gastspiel der russischen Hofoper.

Von

Dr. Karl Storck.

Während in den Programmen unserer grossen Orchesterkonzerte und neuerdings auch vielfach in solistischen und in Kammermusikveranstaltungen die russische Musik einen recht breiten Raum einnimmt, ist die russische Oper in unserm Bühnenspielplan überhaupt nicht vertreten. Denn wenn gelegentlich an einer Bühne der Versuch gemacht wird, Tschaikowski's „Eugen Onegin", „Jolanthe" oder „Piquedame" aufzuführen, so geschieht das nur aus Achtung vor der musikalischen Gesamtpersönlichkeit des Komponisten. Auch erreichen diese Versuche nicht mehr, als den Nachweis zu erbringen, dass eine dauernde Gewinnung dieser Auslandswerke für den deutschen Spielplan unmöglich ist. Und während sonst unsere Bühnenleiter, sobald von einem ausländischen Erfolg die Rede ist, sich in der Erwerbung der fremden Werke den Rang ablaufen, verhallen die Mitteilungen der Presse auch über die grössten Erfolge russischer Opern in Moskau oder Petersburg ohne alle Wirkung,

selbst dann, wenn die betreffenden Komponisten im Konzertsaal hochgeschätzt sind. Um so wertvoller ist für uns das jetzige gross angelegte Gastspiel, da wir auf diese Weise die Werke in nationaler Echtheit vorgeführt erhalten.

Wir haben also gerade auf dem Gebiete der Oper, die von Anfang an einen internationalen Charakter trug, die Erscheinung einer Begrenzung auf nationale Wirkung, wie sie die Kunst kaum ein zweites Mal zeigt. Da man beim „Kunstprodukt" der Gattung Oper diese nationale Beschränkung kaum als Folge eines besonderen Erdgeruchs, einer ausserordentlich charakteristischen Bodenständigkeit auffassen kann, wird man sie sich von vornherein als einen mit vollem Bewusstsein geschaffenen Zustand erklären. Und so ist es auch. Die russische Oper ist nach Inhalt und Form von ausgesprochener Nationalität, und zwar so weit, dass beim Ausland für das Verständnis des ersteren in der Regel alle Vorbedingungen fehlen. Das trifft sogar bei Tschaikowski's „Eugen Onegin" zu, dessen Einbürgerung in Deutschland immer wieder versucht wird. Denn Tschaikowski setzt eine so genaue Kenntnis des Puschkin'schen Gedichts voraus, dass er keine geschlossene Handlung, sondern nur Szenen bietet.

Eine so schroffe Haltung pflegt bei einem Volke, das seine ganze Kultur dem Ausland verdankt, in der Regel Rückschlagsbewegung zu sein. Auch das trifft hier zu. Borodin, einer der Vorkämpfer der national-russischen Oper, sagt bei seinem „Prinz Igor", dass er nur für Russen Interesse haben könne, „für uns Russen, die wir unsern Patriotismus an den Quellen unserer Geschichte selbst zu stählen suchen und die wir es lieben, den Ursprung unserer Nationalität auf der Bühne wieder aufleben zu lassen." Und zwar folgert er diese stolze Beschränkung aus der Tatsache, dass „wir Russen, wir Talglicht- und Eisbärenvertilger, zu lange für das Ausland nur Konsumenten waren, um bei ihnen als Produzenten etwas zu gelten". Man war also in der russischen Musik zur Erkenntnis jener Mahnung Turgenjew's gelangt, die da lautet: „Vor allem notwendig ist, die nationale Wahrheit zu erkennen; vor ihr müssen wir uns beugen."

Der erste Musiker, der diese nationale Wahrheit erkannte und vor ihr sich beugte — in allem Stolz, weil so seine eigene Persönlichkeit zu voller Geltung kam, war Michael Glinka. Der 9. Dezember 1836, an dem in Petersburg Glinka's grosse Oper in fünf Akten „Das Leben für den Zar" zum erstenmal aufgeführt wurde, ist der Geburtstag der russischen Musik. Dieser Geburtstag wurde damals nicht gefeiert. Die Oper wurde allgemein als „Kutschermusik" verhöhnt. Aber es dauerte nur wenige Jahre, bis man zur Erkenntnis gelangte, dass dieser Ausdruck nur dann zutraf, wenn man ihn anstatt verächtlich, ehrenvoll aussprach und Glinka als den Wagenlenker ansah, der die Kunst aus den ausgefahrenen Gleisen der Auslandsnachahmerei in die Bahnen der Pflege des eigenen Volkstums führte.

Das war von Hause aus musikalisch genug. Aber erst eine zur Höhe internationaler Geltung erstarkte und dabei aus dem nationalen Boden genährte Gesamtkultur vermag natürliche Anlagen eines Volkes so zu erweitern und vertiefend zu entwickeln, dass von einer Kunst die Rede sein kann. Diese Entwicklung aber wurde der national-russischen Musik, die in der altrussischen Kirchenmusik und in einem kaum übersehbaren Schatze von Volksliedern ein kostbares Rohmaterial besitzt, nicht zuteil, weil von Peter I., dem Grossen, her ausschliesslich die ausländische Musik Pflege gefunden hat.

Unter Peter I. (1689—1725), dessen eigene musikalische Neigungen in leidenschaftlich betriebenem Trommelspiel gipfelten, kam die deutsche Musik zu starker Geltung. Nicht nur in den Hoboistenkorps der Regimenter, denn es wurde auch ein kleines Streichorchester gegründet, das sich bereits unter Katharina I. zur kaiserlichen Hofkapelle entwickelte, die heute noch besteht. Aber als nun der Hof sich immer prächtiger entfaltete und nach dem Beispiel der übrigen Höfe nach einer Oper verlangte, war es mit der deutschen Vorherrschaft vorbei. Die italienische Oper erhielt einen Tributstaat hier, und zwar einen der zahlungsfähigsten, so dass es nach der ersten italienischen Opernvorstellung im Jahre 1737 nicht lange dauerte, bis in Moskau und Petersburg ständige

italienische Operubühnen entstanden, die sich eines Weltrufs erfreuten nnd Sänger und Komponisten ans dem damals allein gelobten Lande der Musik nach dem kalten Norden zogen.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Die Herren August Krüss, bisher Lehrer am Hamburger Konservatorium, und Friedrich Färber, Direktor des Färber'schen Musikinstituts in Altona, gründen zum 15. August in Hamburg ein „Konservatorinm für Musik". Das mit dem Konservatorium verbnndene Seminar wird nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.

Die Hundertjahrfeier des Koblenzer Musikinstitutes gestaltete sich unter der Leitung des jetzigen Direktors, Generalmusikdirektor Willem Kes, zu einem künstlerischen Ereignis. Drei Festaufführungen brachten u. A.: Beethoven's „Missa solemnis" und „Eroica", R. Strauss' „Domestica", Brahms' „Violinkonzert", Szenen aus Cornelins' „Gnnlöd" und eine grosse Reihe Arien nnd Gesänge. Solistisch in vorzüglicher Weise beteiligt waren Henry Marteau, Maria Philippi, Lndwig Wüllner und die Herren Jadlowker und Zalsmann.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater in Halle, das vor ungefähr 10 Jahren begründet wnrde, hat nnnmehr im nenerbauten Hause in der Gütchenstrasse ein eigenes Heim bezogen. Die Einweihungsfeier, durch ein Festkonzert der Schüler eingeleitet, nahm einen glänzenden Verlauf. Die Chorklasse begann mit einem 5stimmigen „Gebet", einer Komposition des Direktors, es folgten Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Wolf und Strauss, den Beschluss machte das Quintett ans den „Meistersingern", das trotz der technischen Schwierigkeiten in allen Details wohl gelang und unter Brnno Heydrich's Leitnng den Abend in vornehm künstlerischer Weise abschloss.

Die Gesangschule Anna Mellien, hierselbst, veranstaltete im Beethovensaal ein Wohltätigkeitskonzert, das einem Teil ihrer zahlreichen Schülerinnen Gelegenheit gab, sich vor einem grösseren Pnbliknm hören zu lassen. Die vorzügliche Methode der geschätzten Pädagogin, die sich den Verschiedenheiten der Stimmen, ihrem Charakter gemäss, in sinngemässer Weise anzuschliessen weiss, kam auch diesmal wieder zu vollster Geltung. Die Aufführung darf als eine sehr befriedigende bezeichnet werden.

Das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M. — Direktion Prof. Maximilian Fleisch und Max Schwarz — beging Anfang Mai die Feier seines 25jährigen Bestehens durch ein Festkonzert, das mit einem Orgelpräludium von Hrn. Mack eingeleitet wurde. Es folgte ein eigens zur Jubiläumsfeier von Frank Limbert komponierter „Lobgesang" für Männerchor, dem sich die Festrede von Prof. Fleisch anschloss. Die weiteren Gaben des Konzertes bestanden hauptsächlich aus Werken von Raff, Urspruch und Hans v. Bülow, von Lehrern und Schülern der Anstalt ausgeführt. Nach einer Anzahl von Ansprachen der verschiedenen Deputationen und Ueberreichung von Ehrengaben nnd Stiftungen schloss die Feier mit Beethoven's grandiosem Chor „Gottes Ehre aus der Natur" in würdigster und erhebender Weise.

Am 11. Mai veranstaltete Frl. Cornelie van Zanten im Neuen Schauspielhause eine dramatische Anfführung ihrer Opernschule. Es war wohl das erste Mal, dass die geschätzte Gesangspädagogin in dieser Weise mit einem grösseren für die Bühne bestimmten Schülerkreise vor die Oeffentlichkeit trat. Der Erfolg zeigte die volle Berechtigung des Unternehmens. Zur Darstellung gelangten Szenen aus Freischütz, Lohengrin nnd Troubadour, sowie die beiden letzten Akte von Figaros Hochzeit, — ein Programm, wie es sonst nnr Opernschulen grosser Konservatorien durchzuführen vermögen. Ist es schon an und für sich beachtenswert, dass eine einzige

Lehrkraft so viele verschiedene, teilweise anspruchsvolle Rollen besetzen kann, so legten auch die Ausführenden durchweg beredtes Zeugnis ab für eine gesunde Grundlage ihrer, mehr oder weniger vorgeschrittenen künstlerischen Ausbildung. Wohltuend berührte es namentlich, dass sich die jungen Sänger und Sängerinnen frei hielten von Ueberschreitungen der ihnen zu Gebot stehenden Mittel zu Gunsten äusserlicher Effekte. Der Gesang klang infolgedessen bei allen frisch und natürlich und zeichnete sich im übrigen durch Glätte und rhythmische Präzision aus. Daneben machte sich bei einzelnen Darstellern auch beachtenswertes dramatisches Talent geltend, so besonders bei Ilka Reiner (Aennchen im Freischütz und Cherubin im Figaro) und Charlotte Schelling (Marzelline), während Nora und G. Giessen-Hoos durch die Sicherheit ihres Auftretens auf längere Vertrautheit mit der Bühne schliessen lassen.

Anmutig und belebt gestaltete sich ferner das Ensemble im Figaro, dem gute szenische Ausstattung und hübsche Kostüme zu recht harmonischer Wirkung verhalfen. So kann man Alles in allem Frl. v. Zanten zu diesem Debüt ihrer Opernschule nur beglückwünschen, deren Fortführung sicherlich weitere und immer reifere Erfolge zeitigen wird. z.

Vermischte Nachrichten.

Der Organist und Pädagoge Franz Grunicke, Berlin, wurde zum Königl. Professor ernannt.

Der Direktor der Dresdener Musik-Schule R. L. Schneider zu Dresden erhielt vom König von Sachsen den Professor-Titel.

Dr. Ludwig Wüllner wurde von der Königl. Schwedischen Akademie zum Mitglied ernannt. Zu gleicher Zeit erhielt der Künstler vom Herzog von Anhalt den Orden „Albrechts des Bären“ verliehen.

Dem Leipziger Klavierpädagogen Rob. Teichmüller wurde vom König von Sachsen Titel und Rang eines königl. Professors der Musik verliehen.

Die bekannte und hochgeschätzte Gesangspädagogin Luise Ress ist am 19. Mai nach kurzem Krankenlager im 68. Jahre aus dem Leben geschieden. Wir kommen auf das Wirken der ausgezeichneten Künstlerin noch eingehender zurück.

Der diesjährige Sommerkursus „Rhythmische Gymnastik, Methode Jaques-Dalcroze“, findet in den Tagen vom 1.—15. August in Genf, deutsch und französisch, unter persönlicher Leitung von Prof. Jaques-Dalcroze statt. Bei der grossen Bedeutung, die die Methode für die Grundlage unseres gesamten Musikunterrichts in sich trägt, sei hier noch einmal eindringlich auf die Kurse hingewiesen, — das Programm des mit dem heutigen Tage eröffneten IV. Musikpädagogischen Kongresses zeigt das lebhafte Interesse, welches der Methode auch in deutschen Musikerkreisen entgegengebracht wird.

Ein am 7. Mai in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche von Organist Walter Fischer veranstaltetes Kirchenkonzert brachte unter Mitwirkung der Sopranistin Frl. Marie Lindow und des Cellovirtuosen Herrn Armin Liebermann neben Werken von Becker, Graun, Schumann, Bach's „Dorische Toccata“, Rheinberger's „Sonate über den 9. Psalmton“ und eine „geistliche Arie“ für Sopran, Cello und Orgel von P. Pfannschmidt in hochkünstlerischer Weise zu Gehör.

In den Tagen vom 3. bis 5. Mai fand in Königsberg i. Pr. das „Erste ostpreussische Musikfest“ statt. Protektor war der Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen, der durch Wort und Tat das Zustandekommen des Festes förderte und auf dessen direkt ausgesprochene Wünsche auch die Zusammenstellung des Programms zurückzuführen ist. Das Fest sollte als erstes, grundlegendes für spätere Feste nur Schöpfungen der Geistesgrössen unserer klassischen und modernen Zeit zu Gehör bringen, und so waren es ausschliesslich Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms, die zur Aufführung gelangten. Ausführende waren das durch Militärmusiker und Künstler der

Berliner Hofkapelle auf 143 Mann verstärkte Stadttheater-Orchester, ein Chor von 450 Sängern nnd Sängerinnen und eine Reihe ansgezeichneter Solisten. Der erste Abend mit einem gemischten Programm, von Professor Max Brode geleitet, brachte als Ein- und Ausgang Bach's „Pfingstkantate" und die weltliche Kantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", dazwischen Schubert's „H-moll-Sinfonie", Brahms' „Schicksalslied" und sein „Violinkonzert", von Bronislaw Hubermann meisterhaft gespielt. Die solistischen Darbietungen in den Bachschen Werken erfolgten durch die Damen Frau Grumbacher und Therese Schnabel-Behr, die Herren Senius, van Eweyk, Jungblut und Griswold. Der zweite Abend war ganz Beethoven gewidmet und stand unter der Leitung Franz Wendel's. Die „Koriolan"- und 3. „Leonoren"-Ouvertüre, das „G-dur-Konzert", von Arthur Schnabel mit hinreissender Meisterschaft gespielt, zum Schluss die „Neunte Sinfonie", ergaben ein Programm, das durch seine wundervolle Ausführung diesen Tag zum Höhepunkt des Festes stempelte. Am dritten Tage kamen Mozart und Schubert zu Wort. Hofkapellmeister Leo Blech aus Berlin dirigierte. Die sinfonischen Darbietungen waren von ersterem die „Es-dur-", von letzterem die „C-dnr-Sinfonie". Dazwischen sangen Herr Senius und Frl. Hempel zwei Arien aus „der Entführung aus dem Serail", mit jubelndem Beifall aufgenommen, während Arthur Schnabel durch die wundervolle Wiedergabe des „D-moll-Konzertes" das Publikum aufs neue entzückte. Mit der Wiedergabe von Schubert's grosser C-dur-Sinfonie klang das Fest, an dem eine Zuhörerschaar von ca. 3000 Personen beteiligt war, in schönster harmonischer Weise aus.

Eine Aufführung von Berlioz' „Requiem" fand in Elbing in der Hauptkirche St. Marien unter Leitung Musikdirektor F. Rasenberger's, Kantor von St. Marien, statt. Mitwirkende waren der Elbinger Kirchenchor, der Elbinger Männer-Gesangverein, die Stadtkapelle, die Kapelle des Infanterie-Regiments No. 152 aus Marienburg; das Tenor-Solo sang Herr Max Hiebert, die Orgel spielte Musikdirektor O. Brettmeyer. Die Aufführung war trotz der grossen Schwierigkeiten, die das Werk bietet, eine äusserst wohlgelungene nnd hinterliess einen tiefen Eindruck auf die zahlreich versammelten Zuhörer.

Ein Denkmal für Johannes Brahms wurde am 8. Mai in Wien feierlich eingeweiht. Der Schöpfer desselben, Professor Weyr, hat den Künstler in sitzender, durchaus natürlicher Haltung dargestellt, zu Füssen, auf die Stufen des Postaments hingestreckt, ruht eine schöne weibliche Figur, die Saiten einer Lyra berührend. Freiherr W. von Weckbecker, der Präsident des Denkmal-Komitees, hielt die Festrede, während Dr. Eusebius Mandyczewsky, nach dem Fallen der Hülle, die Schenkungsurkunde an die Stadt Wien verlas. Mit dem Gesang der grandiosen „Doppelchöre", welche Brahms seiner Vaterstadt Hamburg 1889, gelegentlich seiner Ernennung zum Ehrenbürger, gewidmet, schloss die offizielle Feier. Zwei Festkonzerte mit einschliesslich Kompositionen des gefeierten Toten schlossen sich der Enthüllung an.

Daniel Rahter, Musikverleger in Leipzig, hat seine Bemühungen um die Hebung der Hausmusik durch Verbreitung leicht ausführbarer, aber künstlerisch vollwertiger Unterhaltungsmusik auch auf das Ausland ausgedehnt. Mit Unterstützung der pädagogischen Kreise erzielte er dabei einen vollen Erfolg in London, Paris und Brüssel. Die Anzahl der Novitätenaufführungen ist jetzt bereits auf 50 gestiegen.

Bücher und Musikalien.

Adolf Ruthardt, op. 54. Sexten-Etuden für das Klavier.

Otto Forberg, Leipzig.

Mit den Sexten-Studien (op. 54) baut Adolf Ruthardt seine Klaviertechnik weiter aus und stellt zugleich auch höhere Ansprüche an den Spieler. Ein gewiegter Praktiker, hat der Komponist auch diesen-

falls wesentlich Betracht darauf genommen, in den vier Stücken eine gewisse Steigerung obwalten zu lassen, so dass z. B. die letzte Studie durchaus konzertanter Art ist und, auch durch feinen musikalischen und interessanten Gehalt ausgezeichnet, recht wohl für den Vortrag geeignet wäre. Besonderes und sehr empfehlenswertes Material enthalten auch die übrigen Sexten-Etuden; dass darin die linke Hand ebenfalls manches Problem zu lösen erhielt, gereicht ihnen noch zu stärkerem Vorzuge. Genaueste Angaben betreffs des zu wählenden Fingersatzes und Beachtung der Phrasierung sind in dem vorliegenden neuen Ruthardt'schen Studienwerke gleichfalls vorgesehen, so dass sie sich wie ihre zahlreichen Vorgänger in der musikalischen Welt bestens einführen werden.

Joh. Sebastian Bach. Vier Orchester-Suiten. Für Klavier zu vier Händen übertragen von Max Reger.
C. F. Peters, Leipzig.

In der Ausgabe der bekannten Edition Peters lagen J. S. Bach's Vier Orchester Suiten bisher in der Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen von Gnüge und Schmidt vor, die sich, mit der Originalpartitur verglichen, nicht in allen Punkten als völlig ausreichend erweisen mochte. Reger nahm in der nun vorliegenden Neubearbeitung der Bach'schen Suiten darauf Bedacht, hinsichtlich der Führung der Stimmen, der Klangwirkung und des thematischen Gehalts ein nach aller und jeder Möglichkeit getreues Abbild der orchestralen Kunstwerke zu geben. Bei seiner innigen Vertrautheit mit Bach's gesamtem Kunstschaffen ist Reger's Vorhaben denn auch in jedem einzelnen Punkte geglückt. Die vierhändige Bearbeitung spielt sich vortrefflich, ist reich an polyphonen Stimmen, ohne dass die Uebersicht des Ganzen oder die Ausführung auch nur im geringsten beeinträchtigt würde und bringt den beiden Spielern das instrumentale Urbild durch Instrumentationsvermerke in stetige Erinnerung. Somit wird Max Reger's vierhändige Bearbeitung dieser Orchester-Suiten bestens dazu dienen, dem Instrumentalkomponisten Bach neue Kenner und Freunde zu gewinnen.

Eugen Segnitz.

A. v. Othegraven, op. 27. Sechs Gedichte von M. Greif für 1 Singst. u. Klav.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Spricht sich in diesen Liedern auch keine überquellende Leidenschaftlichkeit aus (und wo ist diese in den Liedern von heute überhaupt noch zu finden?), so erfreuen sie dafür durch ihre durchweg klare Form, ihre gewählte Sprache und durch den fein ziselierten Klaviersatz der Begleitung, der zuweilen, wie im ersten Lied bei der Imitation des Vogelgezwitschers und in der zierlichen Triolenbehandlung der vierten Nummer, entzückende Tonbilder entstehen lässt. In manchem Lied, wie in dem schwermutversunkenen „Trauernder Flieder", weht ein Hauch Brahms'schen Geistes. Poetisch nachfühlenden Sängern, besonders wenn sie einen gleich empfindenden Begleiter zur Seite haben, werden die Lieder Freude bereiten.

Otto Girschner: Uebungsbuch für den elementaren Musik-Unterricht an Konservatorien, Musikschulen u. a. Lehranstalten.
Louis Oertel, Hannover.

Seit dem Erscheinen des epochemachenden Werkes „Erziehung zum Rhythmus" von E. Jaques-Dalcroze fängt man mehr und mehr an, der Ausbildung des rhythmischen Gefühls gleich am Anfang des Musikunterrichts erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden, denn die Erfahrung hat gelehrt, dass der Sinn für Rhythmik, auch wenn er nicht angeboren ist, in der Jugend leicht geweckt und oft bis zu einem erstaunlichen Grad weiter entwickelt werden kann, während diese Fähigkeit bei rhythmisch Unbegabten in späteren Jahren entweder gar nicht oder trotz unsäglicher Mühe nur unvollkommen zu erlangen ist. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint dies Büchlein, das den Schülern der Elementarklassen im Anschluss an das absolvierte Pensum jeder Unterrichtsstunde häusliche schriftliche Aufgaben im „rhythmischen Rechnen" zuerteilt, als ein ebenso einfaches wie praktisches Hilfsmittel, um dem Schüler schon frühzeitig das Wesen und die hohe Bedeutung des Rhythmus in seinen verschiedenen Abzweigungen klar zu legen und ihn in dieser wichtigen Disziplin mehr und mehr zu befestigen. *Arno Kleffel.*

Noten-Mappe des Klavier-Schülers. Eine Sammlung beliebter Klavierstücke in fortschreitender Ordnung. 2 Teile.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Das unter dem obigen Titel erschienene Sammelwerk — 2 Teile zu je 2 Heften — ist eine sehr empfehlenswerte Gabe für unsere Jugend; sie bietet, wenige Ausnahmen abgerechnet, unter den 64 Stückchen nur gute, auserlesene, instruktiv brauchbare Musik. Mit den kleinsten Handstückchen im Umfang von 5 Tönen, beide Hände im Violinschlüssel, beginnend, steigt die Schwierigkeit in den 4 Heften langsam bis zur Mittelstufe aufwärts, wobei mit grosser Sorgfalt verfahren ist und auf Wechsel im Tempo und in den Tonarten aufmerksam Bedacht genommen wurde. Wir finden die besten unserer modernen Jugendkomponisten vertreten: Cornelius Gurlitt, Albert Biehl, Eduard Rohde, Edmund Parlow, Paul Zilcher, Ludwig Schytte, Bernhard Wolff, Carl Reinecke, S. Jadassohn u. A., Namen, die für trefflichen musikalischen und instruktiven Inhalt bürgen. Rechnet man dazu noch die sorgsame Phrasierung, den gut gewählten Fingersatz und die schlichte, aber solide Ausstattung, so darf der Sammlung mit vollem Recht ein warmes Wort für ihre Einführung mit auf den Weg gegeben werden. *Anna Morsch.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Mommsenstr. 19.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Bianka Morill, Gesangspädagogin, Dresden, Portikusstr. 8.
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
Sommerkurse
meiner kombinierten Lehrmethode
Kallisthenie
Atemgymnastik Tonbildung.
Vierwöchentl. Dauer bei tägl. Unterricht. 1. Mai. 1. Juni. 1. Juli. 1. August. Wohnungen für Teilnehmer event. im Institut **Berlin N.W., Rathenowerstr. 6.**

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Mathilde Gilow,
Gesangunterricht.
BERLIN W. Lektion 3,00 Mk.
Fasanenstr. 69. Stimmprüfung frei.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN Wi., Uhlandstrasse 135.

Else Streit
Musik-Institut
BERLIN W. 57, Bülowstrasse 65.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Frobenstr. 19.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Georg Plothow
Musikalienhandlung & Leihanstalt
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

KARN HARMONIUM

bewährtes Fabrikat seit 1868,
über 57000 im Gebrauch.
D. W. KARN,
HAMBURG 36.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. R. M. Schimmel,
Berlin W.,
Kurfürstenstr. 155 pt.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Diskussionen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie durch die Leiterin
Fräul. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Nachodstrasse 19.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Verlag von M. P. BELAIEFF in Leipzig.

Klavierkompositionen von Alexander Glazounow.

	M.
Op. 2. Suite sur le thème du nom diminutif russe „Sacha". (Introduction et Prélude, Scherzo, Nocturne et Valse.)	2.50
Op. 22. 2 Morceaux. Complet	1.60
Séparément.	
No. 1. Barcarole	—.80
No. 2. Novellette	—.80
Op. 23. Walzer über d. Thema „S-a-b-e-la"	1.20
Op. 25. Prélude et 2 Mazurkas. Complet	2.50
Séparément.	
No. 1. Prélude	1.—
No. 2. Mazurka No. I	1.40
No. 3. Mazurka No. II	1.20
Op. 31. 3 Etudes Complet	2.50
Séparément.	
No. 1. Do	1.20
No. 2. mi	1.20
No. 3. (La nuit.) Mi	—.80
Op. 36. Petite Valse	—.80
Op. 37. Nocturne	—.80
Op. 41. Grand Valse de Concert	1.60
Op. 42. 3 Miniatures. Complet	1.60
Séparément.	
No. 1. Pastorale	—.60
No. 2. Polka	1.—
No. 3. Valse	—.80
Op. 43. Valse de Salon	1.60
Op. 49. 3 Morceaux. Complet	1.60
Séparément.	
No. 1. Prélude	—.60
No. 2. Caprice-Impromptu	—.80
No. 3. Gavotte. Ré	—.60
Op. 54. 2 Impromptus. Complet	1,40
Séparément.	
No. 1. Ré ♭	—.60
No. 2. La ♭	—.80
Op. 62. Prélude et Fugue	1.60
Op. 72. Théme et Variations	2.—
Op. 74. 1re Sonate (en si ♭)	3.—
Op. 75. 2me Sonate (en mi)	3.—

In vielen Tausenden verbreitet!

Arnoldo Sartorio's

„Neuer Kinderfreund"

Heft I, II, III à M. 1.50

(Erstes Melodienalbum)

„Melodische Etüden"

Heft I, II, III à M. 2,—

(Die ersten Etüden in Form melodischer Stückchen)

sind die anerkannt **besten Beibücher** für **jede Klavierschule** — beide Werke in prachtvoller Ausstattung.

Daneben zu gebrauchen:

Batti, E. Der lieben Jugend.

No. 1.	Gut gelaunt	0,60
No. 2.	Glücks genug	0,60
No. 3.	Flott durch die Welt	0,80
No. 4.	Blümlein blau	0,60
No. 5.	Herzensgrüsse	0,60
No. 6.	Stille Wünsche	0,80
No. 7.	Aufmunterung	0,60
No. 8.	Die schöne Ungarin	0,60

Durand, F., op. 100. Heft I, II à M. 1,50. **Kleine Klavierstücke für den Unterricht.**

— — op. 101. **Kleine leichte Charakterstücke.**

No. 1.	Sommernacht am Strande	0,80
No. 2.	Uebermut	0,60
No. 3.	Gondellied	0,60
No. 4.	Italienisches Liedchen	0,60
No. 5.	In der Waldschenke	0,60
No. 6.	Vögleins Abendlied	0,60
No. 7.	Lied der kleinen Spinnerin	0,80

Sartorio. Leichte Improvisationen.

No. 1.	Schubert, Das Wandern	0,80
No. 2.	„ Haideröslein	0,80
No. 3.	Weber, Wiegenlied	0,80
No. 4.	Wer hat dich, du schöner Wald	0,80
No. 5.	Im Wald und auf der Haide	0,80
No. 6.	Jetzt gang i an's Brünnele	0,80

Sartorio. Leichte melodische Salonstücke.

No. 1.	Ein kleines Scherzo	0,80
No. 2.	Heimatlied	0,80
No. 3.	Reigen	0,80
No. 4.	Im Mühlengrund	0,80
No. 5.	Die Uebermütige	0,80
No. 6.	Frohe Jugend	0,80

Dieses vorzügliche Material für Anfänger steht — ohne Kaufzwang und portofrei — zur Ansicht zu Diensten.

H. Oppenheimer, Hameln,

Spezial-Verlag für Unterrichtsmusik

(gegr. 1867.)

Neu erschienen:

Aphorismen zur Bildung der Singstimme

von

A. Kuypers

Lehrerin der Stimmbildung in Berlin, Siegmundshof 12.

Mk. 1,50.

Verlag von K. F. Koehler in Leipzig.

Empfehlenswerte neuere Werke

aus dem Verlage von

C. A. Challier & Co.

in Berlin.

Hugo Kaun.

Op. 30. **Im Thüringer Land.**

Sechs Stücke für Klavier.

No. 1.	Ballade. (Elgersburg)	M. 1.20
No. 2.	Menuett. (Eisenach)	„ 1.20
No. 3.	Elegie. (Schmücke)	„ 1.—
No. 4.	Pastorale. (Wesertal)	„ 1.—
No. 5.	Rondo. (Oberhof)	„ 1.50
No. 6.	Adagio. (Kickelhahn)	„ 1.—

Op. 71. **Pierrot und Colombine.**

Vier Episoden für Klavier . . M. 6.—

No. 1.	Begegnung	„ 2.20
No. 2.	Werbung	„ 1.50
No. 3.	Liebesfrühling	„ 1.50
No. 4.	Zwist und Versöhnung	„ 2.20

Op. 79. **4 Lieder f. eine Singstimme.**

No. 1.	Schifferliedchen	M. 1.50
No. 2.	Am murmelnden Bach	„ 1.50
No. 3.	Lerchenlieder	„ 1.50
No. 4.	Zwiesprache	„ 1.50

Rugg. Leoncavallo.

Brise de mer. Impromptu p. **Violoncelle avec Piano** . . . . M. 2.—

Pensée d'automne. Rêverie p. **Violon avec Piano** . . . . „ 2.—

Sarabande. p. **Piano** . . . . . . „ 1.50

Et nunc et semper. Heute und immerdar. Lied für eine Singst. m. Klavier. (Mit französ., deutsch., italien. u. engl. Text) . . . . . . „ 1.50

Robert Radecke.

Op. 38. **Sechs geistliche Gesänge für Männerchor.**

No. 1. Meine Seele ist stille zu Gott.
No. 2. Aus tiefer Not schrei ich zu dir.
No. 3. Erforsche mich Gott,
No. 4. Herr, den ich tief im Herzen trage.
No. 5. Also hat Gott die Welt geliebt.
No. 6. Weine nicht, es ist vergebens.

Preis jeder Nummer: Part. M. 0.60, St. M. 0.60.

Auch für gemischten Chor erschienen.

Max Schillings.

Am Abend. Phantasie für **Klavier und Violine** . . . . M. 4.—

Einem Heimgegangenen. Gesang für **eine Singstimme** mit Klavier . . . . „ 1.20

In 2 Ausgaben: tief und hoch.

Girschner, Otto, Übungsbuch für den elementaren Musikunterricht an Konservatorien, Musikschulen und anderen Lehranstalten. Mit einer Verdeutschung der wichtigsten musikalischen Fremdwörter. Für die Hand der Schüler bearbeitet. . . . . *M.* —.60 n.

Der Verfasser, dessen übersichtliche und verständliche „Allgemeine Musiklehre" (Vg. Louis Oertel) immer weitere Verbreitung findet, setzt hier an einer schwachen Stelle der bisherigen Unterrichtsmethodik ein. Mittelst einer grossen Anzahl zweckmässiger Fragen und schriftlicher Aufgaben (in progressiver Reihenfolge) weckt und schärft er beim Elementarschüler den Sinn für **Rhythmus und Takt.** Er erreicht seine Absicht, indem er den Schüler veranlasst, die Taktstriche in die sich über alle vorkommenden rhythmischen Formen erstreckenden Aufgaben eigenhändig einzuzeichnen. Dieses rhythmische Rechnen ist für den Anfänger von grösstem Nutzen!

Verlag Louis Oertel, Hannover.

Einzelne Nummern des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Ausgewählte Klavierstücke

für den Unterricht bearbeitet und herausgegeben von

Ludwig Klee.

Nr.		M. Pf.
Nr. 1.	**Volkmann, Rob.**, Op. 23 Nr. 6. Am Bache. *B*	1.—
„ 2.	— Op. 23 Nr. 4. In der Schenke. *A*	1.—
„ 3.	**Jadassohn, S.**, Op. 25 Nr. 3. Valse. *Des*	1.—
„ 4	— Op. 25 Nr. 2. Scherzino. *F*	1.—
„ 5.	**Klengel, P**, Op. 5 Nr. 1. Phantasiestück. *As*	—.50
„ 6.	**Kleinmichel, R.**, Op. 19 Nr. 1. Arabeske. *G*	—.50
„ 7.	**Gade, Niels W.**, Op. 41 Nr. 2. Mignon. Phantasiestück. *Fm*	—.50
„ 8.	— Op. 19 Nr 4. Novellette. *As*	1.—
„ 9.	— Op. 41 Nr. 1. Im Walde. Phantasiestück. *H*	1.—
„ 10.	**Reinhold, H.**, Op. 25 Nr. 5. Mazurka. *B*	1.—
„ 11.	**Benedict, J.**, Op. 82 Nr. 2. Un rayon d'espérance. Nocturne. *As*	1.50
„ 12.	**Heller, St.**, Op. 78. Spaziergänge eines Einsamen. Nr. 1. *Fis*	1.—
„ 13	— — Nr. 4. *B*	1.—
Nr. 14.	**Heller, St.**, Op. 78. Spaziergänge eines Einsamen. Nr. 5. *G*	1.—
„ 15.	**Reinecke, C.**, Op. 106 Nr. 1. Widmung. *E*	1.—
„ 16.	**Brambach, C. J.**, Op. 11 Nr. 3. Impromptu. *Em*	1.50
„ 17.	— Op. 16 Nr. 3. Nachtgesang. *Des*	1.—
„ 18.	**Bennett, W. St.**, Op. 38. Toccata. *Cm*	1.—
„ 19.	**Kullak, Th.**, Op. 100. Sang und Klang. Nr. 1. *Des*	1.—
„ 20.	— — Nr. 2. *B*	1.—
„ 21.	— Op. 101 Nr. 1. Polonaise caractéristique. *Am*	1.50
„ 22.	— — Nr. 2. Polonaise caractéristique. *As*	1.50
„ 23.	**Rubinstein, A.**, Op. 30 Nr. 1. Barkarole. *Fm*	1.50
„ 24.	**Liszt, Fr.**, Mélodies polonaises. *As*	1.—
„ 25.	— Liebesträume. 3 Notturnos. Nr. 1. *As*	1.50
„ 26.	— — Nr. 2. *E*	1.50
„ 27.	— — Nr. 3. *As*	1.50

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 12. **Berlin, 20. Juni 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Vierter Musikpädagogischer Kongress.

Bericht über die Sitzungen vom 8. bis 11. Juni.

Von

Anna Morsch.

Die arbeitsreichen Tage des IV. Musikpädagogischen Kongresses liegen hinter uns, sie bieten ein so mannigfaltiges, wechselvolles Bild, dass es schwer ist im Rahmen eines Berichts einen klaren Einblick in das, was sie gebracht, was sie gewährt und was sie für die Zukunft angebahnt, zu geben. Nur in kurzer Skizzierung und knapper Linienführung kann es hier geschehen; die Spezialberichte und die, wie nach den früheren Kongressen, ins Auge gefasste Herausgabe der gesamten Vorträge, Referate mit ihren oft recht ausgedehnten Diskussionen wird einen näheren Einblick in alle Verhandlungen gewähren.

Die Teilnahme am Kongress war diesmal grösser wie je zuvor, die Teilnehmerkarten waren bereits 4 Tage vor Beginn vergriffen, so dass die Ausgabe geschlossen werden musste; ca. 400 Gesuche konnten zum grossen Bedauern nicht mehr berücksichtigt werden. Sehr zahlreich hatten wieder Städte, Kunstinstitute und Vereine offizielle Vertreter entsandt. Das preussische Kultusministerium war durch Herrn Geheimrat Professor Fürstenau, die Stadt Berlin durch Herrn Stadtschulrat Dr. Fischer, das sächsische Kultusministerium durch Herrn Oberlehrer E. Paul, Dresden vertreten, ferner hatten nachfolgende Städte offizielle Vertreter entsandt: Aschaffenburg, Bielefeld, Bochum, Briesen, Charlottenburg, Chemnitz, Danzig, Dortmund, Flensburg, Frankfurt a. Oder, Forst (Lausitz), Hamm i. W., Hamburg, Hannover, Kattowitz, Königsberg i. Pr., Kreuzburg, Langendreer, Langensalza, Leipzig, Münster, Nordhausen, Oppeln, Osnabrück, Ratibor, Thorn, Würzburg.

Von Kunstinstituten, Konservatorien und Musikschulen Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz waren Delegierte gekommen aus: Altona, Aschaffenburg, Berlin, Bern, Blankenburg, Braunschweig, Breslau, Bromberg, Brünn, Budapest, Cassel, Dresden, Frankfurt a. M., Görlitz, Göttingen, Halle, Halberstadt, Hamburg, Hannover, Iserlohn, Karlsruhe, Leipzig, Remscheid, St. Johann-Saarbrücken, Stettin, Wien.

Von den dem Verbande korporativ angeschlossenen Vereinen hatten Berlin, Eisenach, Essen, Hagen, Iserlohn, Kassel, Leipzig, Potsdam, Stettin ihre offiziellen Vertreter entsandt.

Von dieser lebendigen Teilnahme getragen, konnte der 1. Vorsitzende, Professor Xaver Scharwenka, mit freudigem Gefühl am Mittag des Pfingstmontags, 8. Juni, den Kongress eröffnen. Er begrüsste die Versammlung mit herzlichen Worten, die seinen dankbaren Empfindungen über das stete Wachsen und Emporblühen des Musikpädagogischen Verbandes Ausdruck gaben, die auf die Bedeutung der kommenden Tage hinwiesen und in einem Hoch auf Seine Majestät den Kaiser ausklangen. Herr Geheimrat Professor Fürstenau war leider an diesem ersten Vormittag am Erscheinen verhindert. Herr Stadtschulrat Dr. Fischer dagegen anwesend; er sprach Namens der Stadt Berlin in warmen Worten das Interesse aus, welches er persönlich und ebenso die Stadt Berlin an den Bestrebungen des Verbandes nähme, die der Entwicklung der Musik gälte und der sie mit grosser Aufmerksamkeit folge. Die Stadt Berlin erkennt sehr wohl die Bedeutung der Musik für sie als geistiger Mittelpunkt an, wenngleich das städtische Kunstbudget fast ganz den bildenden Künsten zugute käme. Die erziehliche Wirkung der Musik ist städtischerseits trotzdem voll erfasst worden, den Beweis liefert der Gesangslehrplan für die Schulen 1902, die Liederbücher 1907 und die Errichtung der Fortbildungskurse für Lehrer und Lehrerinnen. Mit dem Wunsche, dass die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes reiche Förderung erfahren möchten, schloss Dr. Fischer seine Begrüssung.

Dieser mit grossem Beifall aufgenommenen Ansprache folgte der Bericht des Vorstandes über seine Tätigkeit seit dem letzten Kongress, Ostern 1906, durch die erste Schriftführerin, Frl. Anna Morsch, verlesen. Das Referat entrollte ein reiches Bild von der vielgestaltigen Arbeit des Vorstandes. Neben dem fortschreitenden Ausbau der Musiklehrer-Seminare, der Prüfungen usw. berichtete dasselbe über die begonnene Herausgabe von „Handbüchern der Musiklehre", über die Erweiterung der „literarischen Kommissionen", von denen jetzt 5 in Tätigkeit sind: Für theoretische Werke, für Violintechnik und Methodik, für Gesangspädagogik, für musikgeschichtliche und aesthetische Werke und für Schulgesang. Die kritischen Urteile der Kommissions-Mitglieder kommen in den Beiheften des „Kl.-L." „Musikpädagogische Reformen" zum Abdruck. — Das Vorgehen der Königl. Sächsischen Regierung bezüglich Einführung einer staatlichen Prüfung der Musiklehrenden gab den Impuls zur Erneuerung einer bereits früher eingereichten „Petition", ebenso wurde dem Kultusministerium die auf dem vorigen Kongress beratene und beschlossene „Petition" für Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges übergeben. — Aus den mannigfachen Bestrebungen zur Hebung der sozialen und materiellen Lage der Verbandsmitglieder sei nur die Einrichtung einer „Stellenvermittlung" hervorgehoben, die seit dem letzten halben Jahr ins Leben getreten ist.

Im Anschluss an diesen Bericht gedachte der 1. Vorsitzende der schmerzlichen Verluste, die den Verband durch das Hinscheiden zweier seiner hervorragenden Mitglieder getroffen: im Mai 1907 verstarb Hofrat Dr. Karl Kliebert, Direktor der Königl. Musikschule zu Würzburg; er war Mitglied des künstlerischen Vorstandes und ein treuer Anhänger der Bestrebungen des Verbandes — im April d. J. schied nach längerer Krankheit der Königl. Musikdirektor Karl Mengewein aus dem Leben, von Beginn an eines der treuesten, eifrigsten Vorstandsmitglieder des Verbandes, der aus vollster Herzensüberzeugung sich stets mit wärmstem Eifer an den Arbeiten beteiligt hatte. Die Versammlung ehrte das Andenken der Geschiedenen durch Erheben von den Sitzen.

Der Bericht der Kunstgesangs-Kommission, durch Herrn Konzertsänger Adolf Schulze an Stelle der durch Krankheit verhinderten Frl. Cornelie van Zanten verlesen, machte den Beschluss dieser Eröffnungssitzung.

(Fortsetzung folgt).

Tempobezeichnung und Tempowahl.

Von
Eugen Tetzel.

(Schluss.)

Da also die italienischen Tempobezeichnungen ihre typische Bedeutung im allgemeinen keineswegs verleugnen, so ist es von Interesse und Wichtigkeit, ihre Durchschnittswerte sowie ihre Schwankungen bei den einzelnen Komponisten statistisch aus der Klavierliteratur festzustellen. Die Endergebnisse dieses ebenso schweren wie mühevollen Versuches sind im folgenden mitgeteilt. Zur Feststellung der Minima, Maxima und Durchschnitte wurden nur die Tempoangaben ohne modifizierende Zusätze wie „assai", „molto" etc. benutzt.

Zunächst ist zu unterscheiden, ob die Takteinheiten von Vierteln, Achteln oder Halben gebildet werden. Im allgemeinen soll man hierin der Taktvorzeichnung folgen, Ausnahmen kommen jedoch nicht selten vor. Einmal werden dreiteilige Gruppen von Noten, die nach der Taktvorzeichnung die Takteinheiten vorstellen, zumal im schnellen Tempo als Triolen und somit selbst als Takteinheiten empfunden, so dass z. B. ein $^{12}/_{8}$-Takt als ₵ mit Achteltriolen aufzufassen ist. Die Folge davon ist jedoch eine Beschleunigung des Zeitmasses. Letztere findet sogar bei Viertelnoten statt, welche besonders in schnellen Tempis bei Beethoven in dreiteiligen Taktarten bedeutend schneller (1 : 1,7) gehen als in den geraden. Während eine solche Zusammenfassung von dreiteiligen Gruppen selten vorgeschrieben ist ($^{12}/_{8}$ = ₵), so geschieht dies beim geraden Takt stets durch den Alla breve-Strich, wenn er nicht etwa vergessen wurde.

Es ist jedoch auch die entgegengesetzte Abweichung möglich, dass der eigentliche musikalische Pulsschlag von kleineren als den vorgeschriebenen Taktteilen gebildet wird. So sollen bekanntlich die Sechszehntel des erwähnten Allegretto aus Beethoven's F-dur-Symphonie das Ticken des Metronoms nachahmen, da dieses Thema einem humoristischen Canon auf Mälzl entnommen ist: „Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, tatata, tatata, tatata, — lieber, lieber Mälzel, ta . . ., leben Sie wohl, sehr wohl, ta . . ., Banner der Zeit, Banner der Zeit, ta . . ., grosser, grosser Metronom, grosser Metronom, ta . . ." (Siehe Schindler, Beethoven-Biogr. I, S. 195.)

Sehen wir von solchen Ausnahmen ab, so stellt sich ferner heraus, dass der relative Wert der Halben, Viertel und Achtel bei ihrer Verwendung und in ihrer Eigenschaft als Takteinheiten bedeutend zurücktritt, ohne jedoch ganz zu verschwinden. Vielmehr macht sich der schwerere Charakter der Halben und der leichtere der Achtel den Vierteln gegenüber immerhin deutlich bemerkbar. Zwischen Halben und Vierteln ist dieser Unterschied in den langsamen Tempis gering, vergrössert sich aber mit der Steigerung der Schnelligkeit bis zum Verhältnis 1:1,75. Zwischen Vierteln und Achteln ist er grösser und übersteigt beim Andantino sogar das Doppelte. — Die Reihenfolge der Tempi vom langsamsten zum schnellsten und die Schnelligkeit der Takteinheiten sind bei der Klavierliteratur im Durchschnitt folgende:

1. Bei Vierteln als Takteinheiten:

Largo	48	Andante	77	Allegro	154
Adagio	52	Andantino	82	Vivace	168
Larghetto	70	Moderato	112	Presto	210
Lento	70	Allegretto	133	Prestissimo	252

2. Bei Achteln als Takteinheiten:

Largo	76	Lento	150	Allegro	300
Larghetto	91	Andantino	209	Vivace	301
Adagio	98	Allegretto	242	Prestissimo	377
Andante	124	Moderato	264	Presto	392

3. Bei Halben als Takteinheiten:

Largo	43	Andante	66	Vivace	112
Adagio	45	Allegretto	90	Presto	132
Andantino	54	Allegro	107	Prestissimo	145

Vergleicht man die Durchschnittszahlen der einzelnen Komponisten, so fällt folgendes auf:

Lento	ist bei	Bach und Chopin	durchschnittlich schneller als	Andante
Larghetto	„ „	Mozart		Andante
Andante	„ „	Schubert		Andantino
Andante	„ „	Weber		Vivace
Andantino	„ „	Schumann		Vivace
Moderato	„ „	Schumann		Prestissimo.

Oder in anderer Weise dargestellt:

	am langsamsten bei	am schnellsten bei
Largo	Haydn,	Chopin
Adagio	Chopin,	Haydn
Larghetto	Haydn,	Chopin

Lento	Clementi,	Chopin
Andante	Bach,	Weber
Andantino	Schubert.	Chopin
Moderato	Mendelssohn,	Schubert
Allegretto	Bach,	Schubert
Allegro	Chopin,	Schubert
Vivace	Schumann,	Chopin
Presto	Haydn,	Schubert
Prestissimo	Schumann,	Weber.

Die langsamen Tempi sind also bei Chopin, die schnellen bei Schubert am schnellsten. Auf mittlerem Wege ist besonders Mozart.

Die grössten Unterschiede zwischen Minimum und Maximum weisen auf:

Beim Lento:	Chopin
„ Largo:	Beethoven
„ Larghetto:	Chopin
„ Adagio:	Beethoven
„ Andante:	Beethoven
„ Andantino:	Bach
„ Moderato:	Chopin
„ Allegretto:	Beethoven
„ Allegro:	Beethoven
„ Vivace:	Clementi
„ Presto:	Weber
„ Prestissimo:	Weber.

Der grösste Schnelligkeitsunterschied von gleichen Takteinheiten derselben Tempobezeichnung findet sich bei Weber im Presto, welches in einem Falle sechsmal langsamer geht als in einem andern. (Momento capricçioso ♩ = 360, dagegen 5. Var. über ein Thema aus „Joseph" ♩ = 60). Die Geschwindigkeit der schnellsten vorkommenden Noten ist in beiden Fällen 12 in der Sekunde, nur dass die in dem langsamen Presto verlangten triolenförmig gebrochenen Oktaven unverhältnismässig schwerer sind und ein schnelleres Tempo unmöglich machen, während das Momento capriccioso noch schneller gespielt werden kann.

Die kleinsten Unterschiede zwischen Minimum und Maximum finden sich:

im Largo	bei Chopin
„ Larghetto	„ Haydn
„ Adagio	„ Weber
„ Andante	„ Chopin
„ Andantino	„ Schubert
„ Moderato	„ Mendelssohn
„ Allegretto	„ Mendelssohn
„ Allegro	„ Schumann
„ Vivace	„ Schumann
„ Presto	„ Haydn
„ Prestissimo	„ Chopin

Die Möglichkeit, ein falsches Tempo vorauszusetzen, ist also im allgemeinen bei Beethoven und Weber, in den langsamen Sätzen auch bei Chopin am grössten, bei Mozart und Mendelssohn am geringsten.

Besonders abweichende Fälle sind:

1) Unverhältnismässig schnell:

Chopin, Nocturne G-Moll op. 15 No. 3 . . .	Lento	$^3/_4$ ♩ = 180
Haydn, Sonate D-dur	Andante	₵ ♩ = 132
Schubert, Impromptu G-dur op. 90 No. 3	Andante	₵ ♩ = 160
Haydn, Capriccio, G-dur	Moderato	$^3/_4$ ♩ = 152
Schubert, Sonate A-Moll op. 42	Moderato	₵ ♩ = 208

2) Unverhältnismässig langsam:

Beethoven, Klavierquartett Es-dur op. 16 . . .	Andante	$^2/_4$ ♩ = 40
Chopin, Var. über „Reich' mir die Hand" . . .	Allegretto	$^2/_4$ ♩ = 58
Chopin, Polonaise D-Moll op. 71 No. 1 . . .	Allegro	$^3/_4$ ♩ = 76
Mozart, Sonate B-Dur	Allegro	$^2/_4$ ♩ = 80
Beethoven, Var. über „Ich hab' ein kleines" . .	Allegro	$^2/_4$ ♩ = 80
Weber, 5. Var. über ein Thema aus „Joseph"	Presto	$^2/_4$ ♩ = 60
Schumann, Concert sans Orchestre . .	Prestissimo poss.	$^2/_4$ ♩ = 94

Wir haben also den schier unglaublichen Fall, dass die Viertel eines Lento gerade dreimal schneller gehen als die eines Presto.

Es ist auch von Interesse, die Durchschnittstempi der hauptsächlichen Tanzformen festzustellen. Das Menuett ist am langsamsten bei Bach und am schnellsten bei Beethoven und Weber. Man muss aber eigentlich sagen: Beethoven, Schubert und Weber haben die Bezeichnung „Menuett" manchmal auch bei jener schnelleren Form, welche Beethoven meistens schon „Scherzo" nennt, angewandt. Das eigentliche Menuett, welches hauptsächlich durch Haydn und Mozart vertreten wird, hat als Durchschnitt 126 und überschreitet nicht 138. Das Scherzo ist am langsamsten bei Schubert und am schnellsten bei Beethoven, die durchschnittliche Bewegung ♩ = 276. Das Marschtempo ist wie das Menuett als ruhige Schrittform 126, die Polacca 100, der Walzer und Ländler 216—228 im Durchschnitt.

Endlich blieben noch Tempoangaben zu erwähnen, deren Bedeutung zweifelhaft sein könnte. Es sind dies „più andante" und „Andante molto". Je nachdem man mehr die wörtliche Bedeutung „Andante = gehend" oder den durch die Gewohnheit ge-

läufigen Nebenbegriff des „Ruhigen" in Betracht zieht, kann eine Steigerung durch più und molto sowohl eine Beschleunigung wie eine Verlangsamung bedeuten. Entscheiden lässt sich dies allgemein überhaupt nicht, sondern nur bei den glücklicherweise seltenen Einzelfällen. So ist wohl die letzte Variation in Beethoven's C-Moll-Trio etwas schneller gemeint als die vorige, da sie einen Gegensatz zu dem vorangehenden mit einem „morendo" schliessenden Moll bilden soll. Dagegen ist das Andante molto sowohl im zweiten Satz von Schubert's Es-dur-Sonate op. 122 wie beim Intermezzo aus der F-Moll-Sonate von Brahms sicher „recht langsam" gemeint.

Wenn nun auch die obigen einzelnen Angaben nicht einen Anspruch auf unbedingte allgemeingiltige Richtigkeit erheben können und sollen, so dürften sie doch durch ihre Vergleichung geeignet sein. das Urteil des Einzelnen zu erleichtern.

Ueber Liszt's Klaviertechnik.

Von
A. Maecklenburg.

(Fortsetzung.)

Die völlig sachliche, nirgends aus dem Rahmen einer strengen Objektivität heraustretende Analyse der Thalberg'schen Kompositionen ergab das allerdings für den Gegner niederschmetternde Resultat, dass hier durchaus keine Keime vorlägen, die zu der Erwartung berechtigten, in Thalberg den Anfang einer neuen Kunstära, den geschichtlichen Bahnbrecher einer neuen Klaviermusik zu begrüssen, wie Thalberg's Freunde und Parteigänger es wollten. Wohl gönnte Liszt Thalberg den Ruhm, der Entdecker einiger neuer klaviertechnischer Kunstmittel zu sein, wie er auch seinem Virtuosentalent die gebührende Gerechtigkeit widerfahren liess, jedoch fand er den Aufbau der betreffenden Stücke als nur nach äusseren, technischen Regeln konstruiert, stellte das schablonenhafte Arbeiten nach äusseren Schematen als kunstwidrig hin und, indem er die völlige Unmotiviertheit vieler Thalberg'schen Passagen und Arpeggien nachwies, die nur nach mechanischen Gesetzen äusserlich verschönten, ohne zu charakterisieren, vermisste er in Thalberg's Kompositionen den gestaltenden Geist, innere, folgerechte Entwicklung der musikalischen Gedanken, die sich steigernde Entfaltung fruchtbringender Motive, musikalischer Ideen, was allein den wahren Kunstwert musikalischer Schöpfungen ausmache. Da unmöglich auch noch so elegant gestaltete, salonmässige Klavierphrasen über die Leere des Inhalts auf die Dauer hinwegzutäuschen vermöchten, kam Liszt zu dem abschliessenden Urteil, dass in Thalberg's Ideenansätzen kein Zukunftskeim entdeckt werden könne, den weiter zu entwickeln, andere sich mühen sollten. An George Sand schrieb Liszt von Paris aus am 30. April 1837: „Wenn dieses die neue Schule ist, bin ich jedenfalls nicht von dieser neuen Schule; wenn Herr Thalberg diese neue Richtung nimmt, fühle ich mich nicht berufen, denselben Weg zu gehen" — wahrlich eine Absage an das bloss technisch-formalistische Prinzip, wie sie nicht deutlicher genug ausgesprochen werden kann. Nun, wir wissen: Die Musikgeschichte, das sich immer mehr klärende ästhetische Urteil hat Liszt Recht gegeben; — Thalberg spielt man nicht mehr in den öffentlichen Konzertsälen, und wenn, so nur aus äusseren technischen Rücksichten, wohl aber glänzt Liszt's Name auf allen Klavierprogrammen; über den bloss äusseren, seidenen Glanz der Thalberg'schen Klavierspielkunst hatte der innere Fonds Liszt'schen Künstlertums, die Basis des breiteren Menschentums, auf welche die Liszt'sche Kunst gestellt war, den Sieg davongetragen. —

Liszt's Klaviertechnik ist ferner universell. Ist sie in ihrer reinsten, von früheren Manieren befreiten Gestalt — ein Ausfluss seines musikalischen Genius, so konnte sie nichts anderes als universell sein, weil eben Liszt's geistige Natur einen durch und durch universalistischen Zug, ja einen Zug ins Ungemessene hatte. Lenz nennt in seinem Buche: „Die grossen Pianofortevirtuosen" Liszt — eine Grossintelligenz des 19. Jahrhunderts. Und wahrlich, dies ist nicht zu viel gesagt. Liszt war durch und durch eine Faustnatur. Es gab kein nur irgendwie bedeutendes Gebiet der Religion, Kunst oder Wissen-

schaft, das er nicht seit seiner Jugend kultiviert, auf dem sein titanisches Ringen nach Erkenntnis nicht irgendwelche für die harmonische Ausbildung seines Geistes wichtigen und nützlichen Resultate gezeitigt hätte. Hierin ist er nur mit Göthe zu vergleichen. Wir wollen nicht reden von seinen sozial-philosophischen Saint-Simonistischen Bestrebungen seit 1830, von seiner glänzenden schriftstellerischen Tätigkeit, die ja nicht bloss der Erörterung rein musikalischer Fragen, sondern auch oft der sozialer oder ästhetisch - philosophischer Probleme gewidmet war, wir können uns hier nur darauf beschränken Liszt's Universalität auf dem Gebiet der Musik hervorzuheben. Universell ist Liszt als schaffender, universell auch als reproduktiver Musiker. Hierin unterscheidet sich Liszt z. B. von Chopin. Er hat selbst eine feine Empfindung hierfür: „Bei den grossen Meisterwerken der Kunst", so sagt er inbezug auf Chopin, „fragte er (Chopin) einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, liess er kaum Gerechtigkeit widerfahren." Auch Chopin hatte eine Ahnung davon: Als Liszt über ein „Concert de fashion" Chopin's in der Gazette musicale im April 1841 berichten sollte, sagte Chopin: „Il me donnera un petit royaume dans son empire." Während das polnisch-nationale Element — aber nur dieses — sich in Chopin kristallisierte, und er niemals in seiner musikalischen Gestaltung den polnischen Nationalcharakter verleugnen konnte, wuchs Liszt über den ungarisch-rhapsodischen Klavierstil bald weit hinaus; erst allmählich freilich konnte er im weitesten Sinne Herr der Form werden. Zunächst spiegelt sich das Magyarenleben im reichsten Farbenspiel in seinen Rhapsodien ab. Jedes Stück — ein Stück Volksleben. Die ungarischen Nationalmelodien geben den Rahmen.

Leiden und Freuden des Volks, sanfteste Regungen des Gefühls bis zu den ungezügeltsten Ausbrüchen der Leidenschaft, Liebesträumen und Liebessehnen auf der Pussta, die Trauer um gefallene Helden (Rhapsodie hongroise No. 5 Héroide — Elégiaque) der Sehnsuchtsdrang nach Freiheit, Rakóczy, Czártász, Jubel, ausgelassenes Toben in der Haideschenke — dieser spezifisch ungarische Inhalt bedingt und bestimmt die Form mit ihrer freien Ungebundenheit, ihren wilden, rhythmischen Verschränkungen, mit ihren rasch wechselnden Tempis und Stimmungen, ihren seltsamen Melodiegängen, fremdartigen Harmonien und überraschenden Antithesen. Aber bereits in den „Glanes de Woronince" duften uns die Haideblumen Ukrainer Volksmelodien entgegen. Nicht bloss die Pussta, nicht bloss das bald hangen und bangende, elegisch-wehmütige, bald himmelhoch jauchzende, in wilden Bacchanalen sich austobende Zigeunerleben seiner Heimat, auch Volksszenen aus Südrussland, Natur- und Kunsteindrücke aus der Schweiz und aus Italien setzen sich Liszt zu charakteristischen Tonbildern um. Seine „Années de pélerinage" sind die musikalischen Spiegelbilder dieser Reiseeindrücke. Mit dem Zauber einer wilden Romantik umhüllte Persönlichkeiten wie Mazeppa, Dichter wie Petrarca und Dante begeisterten ihn zu charakteristischen Tonschöpfungen mit besonders ausgeprägtem Klavierstil; die ganze Skala menschlicher Empfindungen, deren das Herz überhaupt fähig ist, vom Grüblerischem, Skeptischen, Elegischen bis zum Schwärmerischen, Pathetischen, Extatischen, — immer neue poetische Ideen finden in immer neuen Formen, in von bereits dagewesenen grundverschiedenen Techniken in den „Consolations", „Apparition", in seinen Konzertparaphrasen und Phantasien einen völlig neuen, oft charakteristisch-dramatischen Ausdruck. Selbst in seinen Etüden, die durchaus nicht vom bloss technischen Standpunkt geschrieben sind, blieb Liszt seinem Prinzipe, wie Berlioz an die Stelle des reinen „Musikschönen" mit seinen akademischen Schönheitslinien „das Gedankenhafte" zu setzen, getreu; auch sie versinnlichen durch immer neue Techniken immer neue poetische Ideen. Das religiöse Element, das sich oft bis zur religiösen Verzückung steigert, findet in den „Harmonies poétiques et religieuses", in den erst in Rom entstandenen zwei „Franziskus - Legenden" einen wahrhaft ergreifenden Ausdruck. Auch hier sind die Techniken wieder von einander grundverschieden und zwar einzig und allein als innere Wirkung und Konsequenz der jedesmaligen Idee, die zur charakteristischen Gestaltung gelangen soll. Wie unterscheiden sich doch inbezug auf die der jedesmaligen Idee entsprechende Auswahl der technischen Mittel z. B. die beiden Legenden! In der Legende: „Franz v. Paula, auf den Wogen schreitend", die, nebenbei gesagt, als eine wundervolle Studie für die linke Hand sich darstellt, geben die auf und abwogenden Rouladen der linken Hand das Gebrause der Meereswellen wieder, während die Rechte einen

feierlichen, kirchlichen Charakter tragenden Cantus vorträgt, der allmählich über die unruhige, stürmende Leidenschaft der Linken triumphiert. Die die äussere Technik bestimmende Idee ist hier der allmähliche Sieg des Glaubens, des Friedens im Glauben über die finsteren Gewalten des Lebens, über die dunklen, brausenden Stürme des Herzens, ein tief ethischer, echt christlicher Gedanke, der in dem Wunder dieser Legende symbolisiert wird. Die vom Künstler zur musikalischen Illustration dieser tiefen Idee angewandten technischen Mittel, — die auf und ab brausenden chromatischen Gänge der Linken und der lichte, ätherische Gesang der Rechten, der wie eine fromme Prozession daherschreitet, sind die für die Realisierung der vorliegenden musikalischen Idee denkbar zweckmässigsten. Ueber der zweiten Legende: „Franz von Assisi, den Vögeln predigend", liegt ein Hauch von Poesie, den wiederzugeben einem Pianisten von heute kaum mehr möglich ist! Welch' ein wunderbarer Zauber von religiöser Gemütstiefe in diesem Stücke liegt, weiss nur der, der diese Improvisation von Liszt selber vortragen gehört! Die hier zu vollem Ausdruck in den technischen Mitteln gekommene Idee ist die Darstellung jenes Pauli'schen „Seufzens der Kreatur nach Erlösung. —

Zuerst die Gegenüberstellung der kirchlichen lockenden Melodie und des Vogelgezwitschers, das technisch nicht meisterhafter gezeichnet werden kann. Die Vögel scheinen dem guten Heiligen zuzuhören; ihr Gezwitscher, das zuerst ganz naturell nüanziert ist, nimmt allmählich eine fromme, religiöse Färbung an; die technische Struktur der Vogelstimmen nähert sich hier ganz der des kirchlichen Gesanges; — aber am Ende artet ihr Singen wieder in einen ganz naturalistischen Vogellärm aus! Das ist der Schmerz des Alls, nur Kreatur zu sein. (Platen.) O! Kreatur, unsel'ger Lebenszecher, dein Durst ist endlos, endlich ist dein Becher. (Hamerling). Dass es auch möglich ist, solche Gefühle, deren tonliche Darstellung man früher für unmöglich erachtete, wie tollen Witz, schneidende Ironie, lugenden Spott musikalisch und technisch in bezeichnender Weise auszudrücken, lehren uns Liszt's Mephistowalzer. Hier feiert die „Mephistonatur" Liszt's ihre höchsten musikalischtechnischen Triumphe. Hier begegnet uns eine ganz neue Technik, die bizarr und hyperphantastisch erscheinen müsste, wenn ihr nicht eben die mephistophelischen Ideen, welche sie ausdrücken will, die innere Berechtigung erteilen.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Musikalisch-Erhabenen von A. Seidl.

Besprochen von

Dr. Olga Stieglitz.

(Schluss.)

Von der Periode der Romantik an hat dann der Gedanke eines Musikalisch-Erhabenen in der Aesthetik gleichsam Bürgerrecht gewonnen, obschon er bei den einzelnen Theoretikern in sehr verschiedenen Nüancen schillert, bald als Vorstufe, bald als Vollendung des Schönen aufgefasst wird. Für seine Darstellung verlangt der eine „prächtige Fülle der Harmonien und pathetischen Rhythmus", ein anderer „Tiefe des Tones und eine gewisse monotone Sukzession", während ein dritter es in das Gebiet der Klangfarbe und Tonstärke verlegt. Seidl räumt ein, dass bestimmte rhythmische Beschaffenheiten, Tonquantitäten und Tonqualitäten, insbesondere Stärkegrade und Stärkesteigerungen unter Umständen imstande sind, sowohl unmittelbar in der Seele des Hörers die Stimmung des Erhabenen auszulösen, als auch vermittelst Assoziationen die Vorstellung von etwas Erhabenem in der Aussenwelt hervorzurufen. Da indessen für den Verfasser das Musikalisch-Erhabene einen Gegensatz zum Musikalisch-Schönen darstellt, so unterscheidet es sich auch seiner äusseren Gestaltung nach von letzterem nicht graduell, sondern prinzipiell. Das Musikalisch-Schöne beruht auf der Plastik der Formen, dem symmetrisch-architektonischen Aufbau, der ebenmässigen Gliederung aller Teile eines Tonwerkes; es gewährt dem musikalisch gebildeten Hörer die Befriedigung einer Uebersicht. Das Musikalisch-Erhabene gibt sich dagegen zu erkennen durch ein Hinausstreben aus der Geschlossenheit und Abgegrenztheit fester Formen. Sein eigentliches Wesen steckt mithin im Nicht-Plastischen, Nicht-Taktischen, Nicht Symmetrischen. Wo die formalen Elemente zurücktreten und statt dessen die Klänge selbst, also Stimmen, Melodien und Harmonien das Bestimmende der Kompositionen ausmachen, wird der Hörer von dem Gefühl des Erhabenen ergriffen, eben weil ihm der genaue Massstab für die Proportionen des Kunstwerkes fehlt. Als die Meister des Musikalisch-Erhabenen

bezeichnet Seidl in Uebereinstimmung mit Richard Wagner: Palestrina, Bach und Beethoven. Die hierfür in Betracht fallenden Elemente sind bei Palestrina: die Fülle polyphoner Gestaltung, der Reichtum freier kontrapunktischer Kombinationen und die seinen Kompositionen innewohnende Latenz des Rhythmus. Was Seb. Bach anbelangt, so wird treffend darauf verwiesen, dass viele seiner vokalen wie instrumentalen Schöpfungen einem lebendigen Flusse ohne Anfang und ohne Ende gleichen. Die Tonerzeugungen und Harmonieverschlingungen könnten in gleicher Weise ins Unendliche fortgesponnen werden, so dass die Abschlüsse oft mehr das Gepräge des Zufälligen als des Notwendigen haben. Die Erhabenheit und Unbegrenztheit, die sich darin ausspricht, wird bei Bach vielfach noch verstärkt durch Harmoniefülle und imposante Instrumentation. Fast ausnahmslos wird aber Beethoven's Stil als ein erhabener bezeichnet. Was diesen von dem seiner unmittelbaren Vorgänger, Haydn und Mozart, den Meistern gefällig abgerundeter Formen unterscheidet, ist die Langatmigkeit seiner melodischen Phrasen, der unregelmässige Bau seiner Perioden, die Tendenz, nach den verschiedensten Richtungen, namentlich auch im Rhythmischen über die alten Gesetzestafeln hinauszugehen. Daher spricht man von dem „Titan" Beethoven, von dem „prometheischen Funken" in ihm, von seinem „gigantischen Ringen". Aus seinem Stil erst, folgert Seidl weiter, seien die neuen ästhetischen Gesetze hervorgegangen, die als das Spezifische der Musik — nämlich das, wodurch sie sich von den übrigen Künsten unterscheidet — das Erhabene, nicht das Schöne betrachten.

Wie R. Wagner nähert sich auch Seidl der Methaphysik Schopenhauer's, indem er den Ton als unmittelbares Abbild des Willens selbst auffasst, jenes Willens, der das Wesen der Dinge bildet. Das rhythmische Gefüge ist ihm dagegen Nachahmung des Anschaulich-Plastischen der Erscheinungswelt. Es dürfe nicht übersehen werden, plaidiert er zum Schluss, dass zwei Arten von Musik vorhanden seien, eine als „Spiel" und eine andere als „Ausdruck", eine als „Malerei des Aeusseren", eine zweite als „Sprache des Unaussprechlichen", wie Wagner es nannte. Diese Unterscheidung wird man dem Verfasser widerspruchslos einräumen, dagegen erscheint es mir nicht ganz gerecht, das „Musikalisch-Schöne" ausschliesslich der ersten Gattung zuzuweisen, d. h. es als blosses Spiel betrachten zu wollen. Selbst wenn sein eigenstes Wesen nur in Mass und Form bestehen sollte — worüber sich noch rechten liesse —, kann hierin ein Grad der Vollendung und Abgeklärtheit erreicht werden, der als Symbol, mithin als Ausdruck der über die Erscheinungswelt hinausgehenden schönen Idee gelten kann. Es ist der apollinische Künstler, der seiner Geistesrichtung gemäss seine Ideale auf diese Weise mit ebenso heiligem Ernste sinnfällig machen kann wie der die Schranken der Form durchbrechende dionysische Rauschkünstler. Gerade weil es aber in der Kunst, wie Seidl gleich anfangs feststellte, eine absolute Formlosigkeit nicht gibt, werden auch die Grenzen zwischen dem Musikalisch-Schönen und dem Musikalisch-Erhabenen stets fliessende sein. Sprechen doch hier stets allerhand Faktoren mit, die beständigem Wechsel unterworfen sind, wie z. B. die persönliche Anlage, die intellektuelle und künstlerische Ausbildung des Tonschöpfers und des Hörers. Dafür fällt ferner die jeweilige allgemeine Entwicklungsstufe der Kultur und Kunst in Betracht. Was für diesen Komponisten etwa nur Form ist, kann für jenen bereits Ausdruck sein; was der eine Hörer als Euphonie und Eurhythmie, als ein wohl geordnetes Ganzes empfindet, übersteigt bereits die Fassungs- oder Einbildungskraft des anderen, so dass es ihn entweder mit staunender Bewunderung erfüllt oder auch ihm nichts mehr zu sagen hat. Ebenso kann es geschehen, dass einer späteren Kunstperiode unsere jetzige Musik nicht als Sprache des Seelischen, sondern nur als nachahmende Gebärde, als plastisches Abbild der Aussenwelt erscheint, trotz der „unendlichen Melodie", der „Tempomodifikationen" und „freien Rhythmen".

Die Relativität der ästhetischen Kategorien drängt sich dem kritischen Bewusstsein immer wieder auf, so oft auf Einzelgebieten der Versuch gemacht wird, sie durch bestimmte äussere Merkmale begrenzen zu wollen. Deswegen braucht man den Wert derartiger theoretischer Erörterungen nicht zu unterschätzen. Sie bleiben, wenn auch in manchen Punkten anfechtbar, höchst willkommene Beiträge zum Verständnis und zur Klärung der Begriffe. In diesem Sinne darf gerade Professor Seidl's Buch allen denkenden, nach Erkenntnis ringenden Lesern warm empfohlen werden.

Zum Gastspiel der russischen Hofoper.

Von

Dr. Karl Storck.

Diese italienischen Komponisten nun, geschmeidige Höflinge und immer willfährige Diener, waren die ersten, die russische Stoffe und Melodien verwerteten. Allerdings in ihrer italienischen Art. Russische Volksmelodien gaben das thematische Material, aus dem irgend eine Schablonenarie ge-

baut wurde. Stoffe der russischen Geschichte oder Sage wurden auf das Prokrustesbett gestreckt, bis sie den überkommenen leeren und gleichgiltigen Textbüchern der opera seria zum Verwechseln ähnlich sahen. Das waren die Taten der Francesco Araja (1700—1770) und Caterino Cavos (1775 bis 1840). Die eingeborenen russischen Komponisten aber taten, wie bei ihren deutschen Nachbarn die Hasse, Graun und Naumann, gebärdeten sich italienischer als die Italiener und sahen als höchsten Ruhmestitel an, wenn man behauptete, der russische maestro könnte ein echter Italiano sein.

Und wenn für die russische Kirchenmusik die Befruchtung durch den italienischen Palestrinastil, wie sie die Werke von Beresowski (1745—1777) und Dimitri Bortnianski (1751—1825) herbeiführten, eine wirkliche Bereicherung bedeutete, so lag diese doch jedenfalls nicht auf nationalem Gebiet. Erst Glinka wurzelte so tief im eigenen Volkstum, dass er in der Musik das Fühlen und Empfinden seines Volkes aussprach, indem er seine eigene Persönlichkeit auslebte. Sein Biograph Weimar kennzeichnet dieses Verhältnis zwischen Glinka und seinen Vorgängern mit folgenden Worten: „Er fasst die Begriffe russische Musik und russische Oper tiefer als seine Vorgänger. Er beschränkt sich nicht darauf, nur die Melodie der volkstümlichen Lieder mehr oder weniger genau nachzuahmen, nein, er erforscht den ganzen Inhalt der russischen Volksgesänge in ihrer Ausführung durch das Volk, — diese Aufschreie, diese plötzlichen Uebergänge vom Getragenen zum Lebhaften, vom Leisen zum Starken, diese wechselnden Lichter und Ueberraschungen jeder Art. Endlich die besondere, auf keinerlei hergebrachten Regeln beruhende Harmonie und musikalische Periodenbildung, mit einem Worte, er deckte das ganze System der russischen Melodik und Harmonie auf, wie er es aus der Volksmusik selber geschöpft hatte, und wie es noch keine der ihm vorhergehenden Schulen zum Ausdruck gebracht hatte."

Glinka hat keineswegs eine neue Form der Oper erfunden. Er hat jene Gestalt der „grossen Oper", wie er sie bei den klassischen und romantischen Meistern des Auslands vorfand, mit all den Arien, Duetten, Chören und sonstigen geschlossenen Kunstformen übernommen. Aber er erfüllte diese alten Formen mit dem neuen Gehalt der russischen Volksseele. Er selber war in Denken und Fühlen, aber auch als Musiker Volkskind. Bezeichnend ist, dass er die natürliche Harmonisierung der russischen Volksmelodien instinktiv aufs beste getroffen hat, dass er aber den theoretischen Schlüssel dazu nicht finden konnte. Diese wissenschaftlichen Untersuchungen haben ihn, der die Frage praktisch so oft gelöst hatte, bis zum Tode beschäftigt. Er hat sich dafür, und auch das ist bezeichnend, bei dem deutschen Theoretiker Siegfried Dehn, seinem Lehrer, Hilfe gesucht. Der Lehrer hat den Schüler überlebt. Dehn ist 1858, Glinka bereits am 15. Februar 1857 gestorben, und zwar in Berlin, wo er einst seine Ausbildung gesucht, wo er, der seiner Gesundheit wegen oft die geliebte Heimat meiden musste, viel geweilt hat.

„Das Leben für den Zar" verherrlicht des Russenvolkes Treue gegen sein Herrscherhaus. Hier ist die echte historische Oper zur Tat geworden. Nicht Vorwand zu äusserlicher Prunkerei, sondern Betätigung des Volkstums, Vorbild für Tat und Gesinnung auf alle Zeiten hinaus. Bei uns fällt dieser national-russische Gehalt natürlich nicht in die Wagschale; die Wirkung des Werkes ruht nur in seinen künstlerischen Werten. Diese sind heute nicht stark genug, um das Werk dauernd im Spielplan zu erhalten, reichen aber völlig zu bei einer besonderen Gelegenheit, die Teilnahme dafür wachzuhalten. Musikalisch steht das Werk etwa bei Spohr. Es setzt Weber voraus, ohne doch das eigentlich Dramatische in ihm voll auszunutzen. Das musikalisch Nationale liegt wesentlich in den Chören und Tänzen. Auch in den Einzelgesängen wird die Thematik der volkstümlichen Musik nachgebildet, trotzdem behalten die Arien im ganzen italienischen Charakter. Einiges erinnerte mich geradezu an Bellini. — Es ist viele schöne ausdrucksvolle Musik in dem nun immerhin siebzigjährigen Werke, dessen dauernde Werte im lyrischen Gefühlsausdruck und der mit einfachen Mitteln arbeitenden Stimmungskunst der Ensemblesätze liegen.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Das nachfolgende Konzert brachte Weingartner's Es-dur-Sinfonie. Ein Stück freudigen Musikmachens, aber doch in einem sehr bedenklichen Masse jeglicher Originalität entbehrend. Ob das Weingartner selber nicht zum Bewusstsein kommt? Die Art, wie sich hier aus den denkbar verschiedensten Werken Motive, Klangschattierungen, harmonische Wendungen ein Stelldichein geben, richtet sich doch an ein gar zu naives Publikum. Auch eine der neuausgegrabenen „vier Ouvertüren" von Richard Wagner kam zu Gehör und weckte geschichtliche Teilnahme, mehr auch nicht.

Paul Ertel's sinfonische Dichtung „Nächtliche Heerschau", die im neunten Konzert zur Aufführung kam, habe ich nicht gehört, mag also nicht darüber urteilen, trotzdem mich die Kenntnisnahme der Partitur dazu wohl instand setzte; aber ich müsste dann verurteilen, und das möchte ich doch höchstens nach dem Hören tun.

Auch bei den Panzner-Konzerten war den Solisten ein bedeutender Platz eingeräumt. In besonders dankbarer Erinnerung stehen mir von ihnen drei Geiger. Mischa Elmann spielte das „Beethovenkonzert". Es war nicht der Beethoven, wie er sich dem reifen deutschen Musiker darstellt, aber es war Beethoven. Diese Art zu musizieren aus einem wunderbar entwickelten Ton- und Taktgefühl heraus muss immer echt sein, selbst wenn sie das Geistig-Seelische einer Komposition nicht erschöpft. Vielleicht sogar übersetzt es eine andere Seele. Aber es bleibt dann doch eben seelisches Musizieren. Und das Gottverwandte des Genies offenbart sich auch darin, dass man ihm von den verschiedensten Seiten her nahen kann, dass auch die verschiedenartigsten Naturen darin unterzutauchen vermögen. — Ich könnte beinahe dieselben Worte wiederholen für die Geigerin Stefi Geyer, die ebenso jung ist wie Elmann. Sie spielte das „Brahmskonzert", auf das die Bezeichnung „herbe Männlichkeit" sicher noch mehr zutrifft, als auf das Beethoven'sche. Und sie war echt Weib, ein richtiges Mädchen. Darin beruhte der Reiz. Eine, wenn auch noch unerschlossene Vollnatur gab sich kund. Uebrigens entwickelt diese junge Dame einen so blühenden Ton, einen so energischen Strich, dass das rein sinnliche Vergnügen, ihr zu lauschen, bereits alle Kritik entwaffnet. — Neben dieser Jugend der Meister Henry Marteau. Er spielte Lalo's „Sinfonie espagnole", die denn doch noch lange nicht das oberflächliche Stück ist, als das man es vielfach abtun zu können meint. Da steckt eine ausserordentliche Fülle wirklich empfundener Rhythmik und melodisch prächtiger Musik darin, und Gott sei Dank, dass nicht alles tiefsinnig ist. Aber vielleicht müssen gerade solche Werke mit einer Meisterschaft gespielt werden, wie sie in Marteau so vollkommen sich zeigt, bei dem edelste Tonbildung, vollkommenes Stilgefühl und jene Vollendung der Technik sich vereinen, für die Schwierigkeiten nur dazu da sind, um die Freudigkeit des spielenden Ueberwindens derselben uns nachempfinden zu lassen. Es war gut im Sinne der höchsten Kunsterziehung, dass er danach als Zugabe den ersten Satz der Bach'schen „E-dur-Sonate" für Geige allein spielte und so nach der freien Improvisation des ersten Stückes uns die Gewalt tief durchdachter, kühn geträumter und gewaltig erlebter Architektur zu Gefühl brachte. Es ist dann doch erfreulich zu sehen und zu hören, wie eine Zuhörerschaft, die eben noch in den satten Farben und im schmeichelnden Wohllaut einer ganz auf sinnlichen Zauber ausgehenden Musik geschwelgt hat, von der Kraft und Grösse des Bach'schen Tonwerkes in Bann gebracht wird, so dass Scheu und Staunen und stolze Freudigkeit ob derartiger Wunderwerke, die mit der Selbstverständlichkeit unbedingter Notwendigkeit vor uns stehen, jene heiligende Kraft ausüben, die der Musik den Anspruch auf den Ehrentitel der höchsten Offenbarung gibt.

Es hat ausserdem eine lange Reihe von Orchesterkonzerten stattgefunden. Manche darunter, weil jetzt die Gewohnheit einreisst, dass auch die Dirigenten sich auf ihre Leistungsfähigkeit hin prüfen lassen wollen. Ich halte das nicht nur für unter Umständen verhängnisvoll, insofern die Entwicklung zum Dirigentenvirtuosentum dadurch begünstigt wird, sondern auch für geradezu unsinnig. Eine Körperschaft wie das Philharmonische Orchester ist so ausserordentlich eingespielt, kennt die vorhandene Literatur so eingehend, dass es einerseits kein besonderes Kunststück darstellt, mit diesem Orchester bekannte Werke vorzuführen, andererseits aber auch die wirkliche Leistungsfähigkeit des Dirigenten sich bei diesem vorübergehenden Zusammenarbeiten nicht zeigen kann. Was der Dirigent da tun kann, ist höchstens, eine eigenartige — lies eigenwillige — Auffassung zu bekunden. — Da kann natürlich auch nichts dabei herauskommen. So ist für mich selbst ein Konzert, das Mottl einmal mit dieser Körperschaft dirigiert, für die Beurteilung der Fähigkeiten Mottl's vollkommen belanglos. Was Mottl kann und vermag, das hat er in der Erziehung des Münchener und früher des Karlsruher Orchesters gezeigt. Das würde er auch uns zeigen können, wenn er in eine engere Beziehung zum Philharmonischen Orchester getreten wäre. So erfährt man von ihm eigentlich nichts weiter, als was man schon lange weiss, nämlich dass er ein Anhänger der Zerdehnung der Zeitmasse ist. So widerwärtig mir die Hetzer sind — die Verlangsamer sind mir eigentlich noch unangenehmer; und zwar weil bei unserer gesamten Lebenseinteilung, der gesamten Art unseres Nervensystems, Verlangsamungen sich für uns viel aufdringlicher geltend machen als Beschleunigungen. Für mein Gefühl ist es bereits unkünstlerisch, wenn ich überhaupt merke: das ist sehr langsam; denn die Temponahme soll immer als Selbstverständlichkeit wirken. Im übrigen macht auf mich dann die Behauptung, dass der Komponist das und das Zeitmass genommen hat, gar keinen Eindruck. Erst recht nicht, wenn es sich um Musik der Vergangenheit handelt.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

An den Musikschulen Kaiser in Wien wird vom 16. Juli bis 5. September der zehnte Ferialkurs abgehalten. Der Unterricht erstreckt sich auf Klavier, Orgel, Violine, Gesang, Harmonielehre, Kontrapunkt, Methodik des Klavierunterrichts und Vorbereitung zur k. k. Staatsprüfung für das Lehramt der Musik. Die Zahl der Teilnehmer ist beschränkt. Gesuche um Verleihung der zwei zur Besetzung gelangenden halben Freiplätze, von welchen einer ausschliesslich für Lehrer der Volks- und Bürgerschulen der Monarchie bestimmt ist, sind bis 15. Juni an die Direktion zu richten. — Der ausführliche Prospekt über die an den Anstalten bestehenden Kurse (Ferial-, Staatsprüfungs-, Kapellmeisterkurs, Abteilung für brieflich-theoretischen Unterricht etc.) gratis und franko durch die Kanzlei: Wien, VII/1 Zieglergasse 29.

Frau Dr. Luise Krause, hier, Inhaberin der Schweriner Musikschule, veranstaltet auch in diesem Jahre wieder Ferienkurse in ihrem preisgekrönten Anschauungsunterricht. Sie beginnen am 1. Juli und beanspruchen 4 bezw. 6 Wochen. Meldungen an Frau Dr. L. Krause, Berlin W., Marburgerstr. 15.

In Kiel wird am 1. Oktober dieses Jahres ein alle Lehrfächer der Musik, inkl. Opernschule umfassendes Konservatorium der Musik eröffnet. Die Gründung geschieht mit Hilfe eines grösseren Kapitals, das von einem Konsortium hiesiger Musikfreunde zur Verfügung gestellt ist. Die Organisation und Leitung ist dem Privatdozenten der Musikwissenschaft an der hiesigen Universität und Dirigenten des Kieler Gesangvereins, Herrn Dr. Albert Mayer-Reinach, übertragen.

Vermischte Nachrichten.

Nach Schluss des IV. Musikpädagogischen Kongresses ging dem I. Vorsitzenden, Professor Xaver Scharwenka, folgendes Telegramm zu:

„Seine Majestät der Kaiser und König haben den freundlichen Huldigungsgruss der Mitglieder des IV. Musikpädagogischen Kongresses in Berlin gern entgegengenommen und lassen bestens danken.

Auf Allerhöchsten Befehl
Der Geheime Kabinetsrat
von Lucanus.

Aglaja Orgeni, seit 22 Jahren am Königl. Konservatorium zu Dresden als hervorragende Gesangsmeisterin tätig, wurde zur Professorin der Musik mit dem Range in der 4. Hofrangordnung ernannt. Damit erhielt zum ersten Male eine Dame in Sachsen den Professortitel.

Dem Königl. Hof- und Domsänger zu Berlin, Georg Rolle, ist der Titel Professor verliehen worden.

Dr. Paul Klengel in Leipzig erhielt den Professortitel.

Professor G. A. Papendick, einer der geschätztesten Klavierpädagogen Berlins, ist am 24. Mai im Alter von 70 Jahren gestorben. Er war lange Jahre am Stern'schen Konservatorium tätig. Eine Reihe bedeutender Pianisten sind aus seiner Schule hervorgegangen.

Am 10. Mai verstarb zu Halle Professor J. F. Voretzsch im Alter von 72 Jahren. Der Verstorbene war seit 1868 der Dirigent der von Robert Franz gegründeten Singakademie und Leiter der Abonnementskonzerte, eine Zeitlang auch Direktor der Neuen Singakademie in Halle.

Der Königl. Musikdirektor Bernhard Irrgang veranstaltet am 24. Juni in der St. Marien-Kirche sein 500. Orgelkonzert. Herr Irrgang eröffnete die Reihe seiner Orgelkonzerte am 1. Juni 1896 in der Heilig. Kreuz-Kirche und führte dieselben mit kurzen Ferienunterbrechungen durch, in den letzten 3 Jahren in der St. Marien-Kirche. Im 500. Orgelkonzert werden mitwirken: Frau Kammersängerin Luise Geller-Wolter (Alt), Herr George Ad. Walter (Tenor) und das Streichquartett von Frau Bianka Becker-Samolewska, die Herren Lambinion, Benno Schuch und Heinz Beyer.

Für die grossen Philharmonischen Konzerte unter Artur Nikisch's Leitung in der kommenden Saison haben folgende Solisten ihre Mitwirkung zugesagt. Gesang: Frau Ernestine Schumann-Heink, Frau Julia Culp; Klavier: Frau Teresa Carreño, Herr Edouard Risler, Herr Arthur Schnabel; Violine: Herr Henri Marteau, Herr Fritz Kreisler; Cello: Herr Pablo Casals und Frau Suggia-Casals.

Dem Königl. Preussischen Hofmusikalienhändler Arthur Hainauer, Inhaber der Firma Julius Hainauer Breslau, ist der Kronenorden 4. Klasse verliehen worden.

„Der neue Dirigent“, komische Oper von Ludwig Heidingsfeld, welche bereits vor Jahresfrist bei ihrer Uraufführung in Danzig Erfolg hatte, im Text aber beanstandet wurde, hat nach ihrer textlichen Umarbeitung durch den Breslauer Librettisten Carl Biberfeld bei der Aufführung am 28. April am Stadt-Theater in Danzig einen grossen durchschlagenden Erfolg errungen.

Bücher und Musikalien.

Werke für Kammermusik.

Amilcare Zanella, op. 23. Trio (E moll) für Violine, Violoncello und Pianoforte.

Carisch & Jänichen, Mailand.

Oscar Brückner, op. 52. Presto für Violoncello und Pianoforte.
op. 53. Drei Stücke für Violoncello und Pianoforte.

Lena Stein-Schneider, op. 52. Berceuse.
op. 53. Notturno für Violoncello und Pianoforte.

P. Pabst, Leipzig.

Edward Mac-Dowell: Wiegenlied und Konzertetude (aus op. 24). Für Violine und Pianoforte bearbeitet von Arthur Hartmann.

Julius Hainauer, Breslau.

Von des italienischen Komponisten Amilcare Zanella Werken sind vorläufig wohl nur wenige in Deutschland bekannt geworden. Das oben angezeigte E moll-Trio für Klavier, Violine und Violoncello darf unbedenklich zu des Tonsetzers besten Eingebungen gerechnet werden. Der Grundzug der ersten beiden Sätze (Allegro agitato und Andante) ist ausgesprochen lyrischer Art und die Themata, auch jene in schnellerem Zeitmasse erscheinenden, charakterisieren sich durch eine gewisse Breite des Ausdrucks und besonders melodischen Fluss, was der einmal angeschlagenen Gefühlsstimmung auch vollkommen entspricht. Der dritte Satz (Allegro vivace) eröffnet mit seinen, dem strengen Stil engverwandten Durchführungen und der gleichmässigen Verteilung und Anteilnahme der drei Instrumente neue Ausblicke, die noch einmal, in dem schönen H dur-Kantabile des Trios nämlich, an die ersten Sätze vorübergehend anknüpfend, andererseits aber unmittelbar in das energisch anhebende und in seiner überschäumenden Kraft schnell dahineilende Finale (Allegro) überleiten. Alle mehr oder minder trüben oder leidensvoll erregten Mollstimmungen sind abgeschlossen; die Tonarten E dur und C dur herrschen vor und ein kurzer, zum ersten Thema zurückführender E moll-Zwischensatz vermag gegen die nunmehr gewonnene Freudigkeit und Bestimmtheit nicht aufzukommen, die das Ganze schnell zu Ende führen. Zanellas Trio zeichnet sich vor allem durch Kürze und Bestimmtheit der musikalischen, durch originelle Themen besonders charakterisierte Sprache aus, ist in der Wahl der harmonischen Mittel frei von jeglichem hypermodernen Aufputz, aber dabei auf jeder Seite interessant und gewinnt Hörer und Spieler durch mannigfache und eigenartige Klangschönheiten, die dem Verlangen der farbenfreudigen Jetztzeit durchaus Rechnung tragen.

Von Oskar Brückner liegen mehrere sehr empfehlenswerte Genrestücke für Violoncello und begleitendes Pianoforte vor. Zunächst op. 52, ein Presto (Perpetuum mobile) in D dur, das dem Solisten für die Geläufigkeit der linken Hand und leichte, lockere Bogenführung der rechten zwar keine kleine, aber doch sehr dankbare Aufgabe stellt und als Studie wie auch als effektvolles Vortragsstück beste Verwendung finden kann. In dem folgenden op. 53 bietet der gen. Violoncellmeister drei Salonstücke dar (Andacht, Begegnung, Moment musical), die geschmackvoll ausgeführt und musikalisch echt empfunden sind und an dieser Stelle ehrenvolle Erwähnung recht wohl verdienen.

Die beiden Stücke des op. 52 und 53 von Lena Stein-Schneider, in denen das Violoncell ebenfalls die Führung übernimmt, haben ähnlichen Stimmungscharakter, wie aus ihren Titeln (Berceuse und Notturno) schon hervorgeht. Sie sind wohlklingender Art, wenn auch der Erfindung nach sich in gewissen, eng gezogenen Grenzen haltend, können aber um so mehr empfohlen werden, weil in der Literatur für Violoncello auf dem Gebiete des Genre- und Salonstücks leider noch immer Bearbeitungen fremder Werke vorwiegen.

Der Geiger Arthur Hartmann ist in jüngster Zeit mehr in den Vordergrund getreten. Seine Bearbeitung zweier Klavierstücke von Edward Mac-Dowell (Wiegenlied und Konzertetude aus op. 24) ist so wohl gelungen, im Einzelnen wie im Ganzen in so hohem und entscheidendem Grade nach Inhalt und Umgestaltung für die Violine umgedacht, dass sich die Stücke in ihrer neuen Gewandung wie Originalkompositionen ausnehmen.

Eugen Segnitz.

Hugo Löbmann: „Singfibel für Kinder". II. Teil. 2. vermehrte u. neubearbeitete Auflage.

H. Pfluger, Leipzig.

„Niemand glaube die ersten Eindrücke der Jugend verwinden zu können." Diesen Ausspruch Goethe's stellt Löbmann der Neugestaltung des zweiten Teiles seiner Singfibel voran, die es sich zur Aufgabe setzt, möglichst frühzeitig die in der Kinderseele schlummernden künstlerischen Keime zu wecken, zu hegen und zu pflegen, um so eine gesunde Entwicklung zu gewährleisten, die im Leben beglückende Früchte zeitigen kann.

Der verdienstvolle Verfasser von „Sprechton und Lautbildung" sowie von dem Handbuch für Lehrer des Volksschulsingens „Aus meiner Singstunde" bietet in Neubearbeitung seiner 1904 erschienenen „Singfibel" eine Bereicherung und Vertiefung der notwendigen praktischen Unterlagen für solche Bestrebungen, so dass dieses Material allen denjenigen, welche sich mit der stimmlichen Erziehung der Jugend zu befassen haben, nicht genug empfohlen werden kann. In dem bescheidenen Umfange von 31 Druckseiten

bietet sich eine Fülle von Erfahrung und Studium zur Verwertung dar. Ganz besonders sei hingewiesen auf die Abschnitte: Gruppe IX, X und XI über Selbstlaute, Doppellaute und stimmhafte Mitlaute. Die Einführung in das Gebiet des klangschönen Sprechens geschieht in so einfacher und sinnvoller Weise, dass bei verständnisvoller Anwendung für die Aneignung hygienisch richtiger, künstlerisch verwendbarer Tonsprache hier ein sicherer Weg gewiesen ist, den auch der Klavierunterricht erfolgreich beschreiten kann. Anch die Einführung in den zwei- und mehrstimmigen Gesang lässt den Pädagogen erkennen, der in der Beobachtung des kindlichen Wesens die feinen Fäden gefunden hat, an die er sinnvoll anknüpft, um das Interesse zu fesseln und die Aufmerksamkeit auf den Klangreiz der Mehrstimmigkeit zu lenken.

Dem kleinen Heftchen entströmt eine Berufsfreudigkeit, eine Liebe zur Kunst, die wahrhaft erquickend wirkt und ihm eine höhere Bedeutung verleiht.

Julie Müller-Liebenwalde.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konsert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Mommsenstr. 19.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Bianka Morill, Gesangspädagogin, Dresden, Portikusstr. 8.
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I. von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
Sommerkurse
meiner kombinierten Lehrmethode
Kallisthenie
Atemgymnastik Tonbildung.
Vierwöchentl. Dauer bei tägl. Unterricht. 1. Mai. 1. Juni. 1. Juli. 1. August. Wohnungen für Teilnehmer event. im Institut **Berlin N.W., Rathenowerstr. 6.**

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Dario Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN W1., Uhlandstrasse 135.

Else Streit
Musik-Institut
BERLIN W. 57, Bülowstrasse 65.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Frobenstr. 19.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Georg Plothow
Musikalienhandlung — Leihanstalt
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Karn Harmonium
bewährtes Fabrikat seit 1868,
über 57 000 im Gebrauch.
D. W. KARN,
HAMBURG 36.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. R. M. Schimmel,
Berlin W.,
Kurfürstenstr. 155 pt.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Diskussionen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie
durch die Leiterin
Fräul. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Nachodstrasse 19.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Allgemeine Deutsche Pensions-Anstalt
für Lehrerinnen und Erzieherinnen
Berlin W. 64, Behrenstr. 72.

Versicherung von Pensionen für Musiklehrerinnen
ohne oder mit Rückgewähr.

Gruppe D vom Allg. Wohlfahrtsverband Deutscher Lehrer und Lehrerinnen
(angeschlossen 71 Vereine mit über 32000 Mitgliedern).
Satzungen sind kostenfrei durch den Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W. 50 zu beziehen.
Nähere Auskunft erteilt Frl. **Anna Morsch,** Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Vorstandsmitglied des Allg. Wohlfahrtsverbandes
und Mitglied des Kuratoriums der Allg. Deutsch. Pensions-Anstalt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S.W., Kommandantenstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Vierter Musikpädagogischer Kongress.

Bericht über die Sitzungen vom 8. bis 11. Juni.

Von

Anna Morsch.

(Schluss.)

Im weiteren Verfolg der „Sozialen Frage" berührte Frl. Dr. Olga Stieglitz, Berlin, durch ihren Vortrag: „Wie lässt sich die Hebung der sozialen Lage des Musiklehrerstandes mit den berechtigten Interessen der Gesamtheit vereinigen?" ein äusserst aktuelles Thema. Sie führte aus, wie durchaus notwendig es sei, dass der Musiklehrer endlich aus seiner untergeordneten Rangstellung heraustritt; dennoch schliessen die Forderungen höherer Lebensbedingungen und die Erhöhung der Honorare eine Verringerung des Musikbetriebes nicht aus. Würde aber die Musikpflege ein Vorrecht der begüterten Klassen, so widerspräche das der Aufgabe der Musik als eines kulturellen Faktors zur Hebung der Volksbildung. So birgt die Einführung der staatlichen Prüfung einerseits eine Gefahr in sich und doch wird andererseits das unwürdige Unterbieten des Lehrhonorars erst mit Einführung des Prüfungszwanges aufhören. Zur Popularisierung guter Musik sei die Schaffung von „Volksmusikschulen", vom Staat oder von den Städten eingerichtet, vorzuschlagen, in denen die minder begüterten Stände zu ermässigten Preisen, hervorragend begabte Kinder der Volksschule unentgeltlich gute Musik erlernen könnten. Die Raumfrage liesse sich durch die Hergabe öffentlicher Schulräume leicht lösen, ebenso dürfte die Geldfrage bei einigermassen gutem Willen auch keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bieten.

Ihrem mit lebhaftem Beifall begrüssten Vortrage fügte Herr Professor Scharwenka hinzu, dass in London und Paris derartige Einrichtungen bereits bestehen, und Herr Direktor Hutschenreuter, Vertreter der Stadt Charlottenburg, berichtete, dass die Stadtvertretung den Plan zur Errichtung einer „Volksmusikschule" bereits einmal in Erwägung gezogen habe. Zum Schluss befürwortete Herr Mayer-Mahr, Berlin, die Begründung von „Musikerkammern" nach dem Vorbild der deutschen Bühnengenossenschaft, die eine energische und allgemeine Wahrnehmung der Interessen des bis heute so wenig Zusammenhang zeigenden Musikerstandes anzubahnen hätten.

Zu der Frage „Fürsorge für das Alter“ sprach Frl. Auguste Sprengel, Berlin, die bekannte Führerin aller Wohlfahrtsbestrebungen zum Besten der Lehrerwelt. Sie berichtet über die Allg. Deutsche Pensionsanstalt für Lehrerinnen und Erzieherinnen zu Berlin (1875 gegründet und unter staatlicher Aufsicht stehend), welche auch Musiklehrerinnen aufnimmt und durch ihren geringen Prozentsatz an Verwaltungskosten, ihre Sonderkassen, aus wohltätigen Stiftungen entstanden, die denkbar besten Chancen zur Fürsorge für das Alter und die grösste Sicherheit unter allen bestehenden Versicherungsanstalten bietet. Die Pensionsanstalt wird jetzt erweitert und auch auf die Lehrer ausgedehnt, ferner schweben Verhandlungen mit dem Reiche, die Kasse zu einer staatlich anerkannten Zwangskasse zur Altersversicherung aller Privatlehrenden innerhalb der geplanten allgemeinen Privatbeamtenversicherung auszugestalten. — Im Anschluss an diesen Vortrag sprach Frl. Anna Morsch über eine im Aufbau begriffene „Pensionszuschusskasse“, die dazu dienen soll, den Musiklehrerinnen die immerhin für sie noch hohen Prämienzahlungen für die einstige Altersrente zu erleichtern. Sie schilderte Entstehung, Grundprinzipien und Entwicklung der Kasse, die vorerst, auf Ueberschüssen der Markengelder gegründet, nur als Sparkasse gedacht ist, bis das Kapital soweit angewachsen, um lebenskräftig zum Rentenzuschuss zu sein. Sie gab ihrer Freude Ausdruck, dass der Vorstand der Allg. Deutschen Pensionsanstalt die Spargelder in Verwahrung und Verwaltung genommen hat und konnte berichten, dass die Kasse, trotz der kurzen Zeit der begonnenen Sammlungen, heute bereits 6621 Mk. beträgt. — Beide Vorträge mit ihren auf das Praktische gerichteten Bestrebungen und Zielen wurden mit Freude und Dank begrüsst. —

Einen grossen Raum nahmen neben den Vorträgen die Kommissions- und Demonstrations-Sitzungen ein. Die letzteren sollten dazu dienen, schwebende strittige Fragen durch praktische Vorführungen lösen zu helfen, während die Kommissionssitzungen in das Gebiet des Unterrichtswesens eingriffen und sich mit den Kernaufgaben des Musikpädagogischen Verbandes, mit dem inneren Ausbau der Musiklehrerseminare und ihrer speziellen musikwissenschaftlichen Fächer beschäftigten. In den beiden Demonstrationssitzungen wurden folgende Fragen behandelt: „Die moderne Klaviertechnik und ihre Verwendbarkeit im praktischen Unterricht“ und „Der Einfluss der deutschen und italienischen Sprache auf die Resonanz des menschlichen Stimmorgans und die Ausnutzung der Vorteile beider Sprachen zugunsten des Kunstgesangs.“ Wenn auch beide Sitzungen, und besonders die letztere, viel Anregendes boten, so wurde ihr eigentlicher Zweck, die Klärung der Fragen, durch Ausbleiben der Vertreter der neuen Lehren vereitelt. In der Sitzung über die „moderne Klaviertechnik“, welche Herr Professor Scharwenka leitete, hatte Herr Eugen Tetzel, Berlin, das Referat übernommen und eine Reihe von Thesen aufgestellt, die die in vorangegangenen Kommissionssitzungen gewonnenen Ueberzeugungen einer Reihe von Berliner Klavierpädagogen über die neue Lehre, ihre teilweise guten Seiten, aber auch ihre grossen Gefahren zum Ausdruck brachten. Leider war trotz erfolgter Einladung der Hauptvertreter der neuen Lehre, Herr R. M. Breithaupt, Berlin, nicht erschienen, und so konnte sich die Diskussion nach der gewünschten Richtung nicht entwickeln, sie verlor sich in immerhin interessante Verhandlungen über physikalische Probleme, verfehlte aber ihr Ziel. — Aehnliches Schicksal ereilte die zweite Sitzung, welche Herr Dr. Katzenstein leitete. Hier war die Referentin, Frl. van Zanten, durch Krankheit am Kommen gehindert, und Herr Dr. Bruns-Molar, welcher durch Vorführung von Schülern einen Beweis seiner neuen Resonanzlehre erbringen wollte, blieb ohne Abmeldung aus. Wenn nun hier auch die Demonstration fehlte, so gestaltete sich die Diskussion desto animierter und hielt die grosse Versammlung in lebhaftestem Meinungsaustausch zusammen. Beteiligt waren Herr Dr. Martin Seydel, die Herren Dr. Gutzmann und Sanitätsrat Dr. Flatau, Berlin, die Damen Frau Selig und Frl. Hofmann, Hamburg, und verschiedene andere Herren und Damen.

Ueber die noch zu erwähnenden Kommissions-Sitzungen sei vorausgeschickt, dass für alle in ihnen behandelten Zweige Vorberatungen in einem Kreise einberufener Vertreter stattgefunden hatten, in der Absicht, ihre Resultate allen Interessenten des Kongresses zur Weiterberatung vorzulegen und durch den Meinungsaustausch erweiterte Gesichtspunkte zur Fortarbeit zu gewinnen. Diesen Sitzungen lag also von vornherein der Gedanke zugrunde, Anregung zu bieten, aber noch keine ab-

schliessenden Resultate herbeizuführen. In diesem Sinne sind ihre Arbeiten aufzufassen.

Mit dem Thema: „Theorie und Harmonielehre, alte und neue Systeme“, beschäftigte sich die Versammlung, welche unter Leitung des Herrn Professor Philipp Scharwenka stattfand. Der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes bestrebt sich, wie bekannt, für die ihm angeschlossenen Seminare geeignete Lehrbücher zu empfehlen und wo sie fehlen, solche schaffen zu lassen. Ein seinen Zwecken entsprechendes theoretisches Werk, das zugleich mit der altbewährten Lehre die Forderungen der Neuzeit verbindet, ist nicht vorhanden; die aus den Vertretern der verschiedensten Richtungen zusammengesetzte Kommission beschäftigt sich mit der Aufgabe, ein grundlegendes Lehrbuch der Theorie und Harmonie für die dreijährige Studienzeit der Seminare zu verfassen. Das Referat über die Vorberatungen hatte Herr Dr. R. v. Mojsisovics, Leipzig, übernommen; er verlas eine von ihm im Auftrage der Kommission entworfene Skizze, an die sich die Diskussion anschloss. Beteiligt an derselben waren die Herren: Prof. Philipp Scharwenka, Direktor Hutschenreuter, Dr. Münnich, F. Hoyer, Berlin, W. Petzet, Karlsruhe, Dr. Wetzel, Potsdam, Direktor Kaden, Dresden, u. a. Es kamen dabei die verschiedensten modernen Methoden und Lehrbücher — Degner, Riemann, Schreyer u. a. — zur Erörterung, die in einem neuen Werk nicht unberücksichtigt bleiben dürfen; über das „Wie“ gingen die Meinungen auseinander. Der zusammenfassende Beschluss lautete, zunächst den Stoff festzustellen, dann erst bei der Ausarbeitung die Form für denselben festzulegen. — In derselben Sitzung kam, anknüpfend an den Vortrag des Herrn Ludwig Riemann, Essen, auf dem Kongress 1906 über „Die Einführung des B anstatt H“, ein Antrag des Vereins der Potsdamer Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen, Referentin Frl. Marie Grosse, zur Erörterung, der Vorstand möchte die Anregungen Hrn. Riemann's energisch weiter verfolgen und durch die Behörden und die Verleger die Einführung des B in unsere diatonische Skala durchzusetzen versuchen. In der Diskussion wurden die Schwierigkeiten der Umänderung, die entstehenden Missverständnisse eingehend besprochen, obgleich sich die Versammlung der Logik des B nicht verschloss. Jedenfalls soll die Frage nicht aus dem Auge gelassen und ein Verständnis für dieselbe durch stete Aufklärung angebahnt werden.

In zwei Sitzungen, geleitet von den Herren Professor Gustav Hollaender und Konzertmeister Max Grünberg, Berlin, wurde über „Die Ausgestaltung der Violinlehrer-Seminare, Lehrpläne und Lehrgänge“ verhandelt. Der Referent, Herr Konzertmeister Grünberg, betonte, dass der Vorstand im Verfolg der Zwecke und Ziele des Musikpädagogischen Verbandes eine Kommission einberufen habe, die sich mit der Ausbildungsfrage der Violinlehrer beschäftigt und über ihre zweckmässige Vorbereitung in Beratung getreten ist. Das Ziel ist in der Prüfungsordnung bereits festgelegt, aber die Wege zu seiner Erreichung sind noch unsicher und bedürfen der Klärung. Es fehlt für das dreijährige seminaristische Studium noch gänzlich an systematisch geordneten „Lehrplänen und Lehrgängen“, vor allem aber fehlt für das methodische Lehrfach ein logisch aufgebautes Werk über die „Methodik des Violinunterrichts.“ Diese Aufgaben, bezw. die Vorarbeiten dazu, waren der einberufenen Kommission gestellt, sie konnte der Versammlung die aus ihren Beratungen hervorgegangenen Skizzen zur Beurteilung vorlegen. Der Entwurf zu einem auf drei Jahre berechneten Lehrplan für die „Methodik des Violinunterrichts“ war von Frl. Irene von Brennerberg, Berlin, ausgearbeitet; er wurde Punkt für Punkt erörtert und sowohl in den mannigfach vertretenen Methoden, als auch in der Verteilung des Stoffes ergaben sich wiederholt Meinungsverschiedenheiten, die von den einzelnen Vertretern lebhaft verteidigt wurden. Es sprachen die Herren Professor Hollaender, Kammermusiker Nicking, Direktoren Petersen, Hutschenreuter, Nürnberg, van Veen, Lilienfeldt, Pickowski und Frl. Mendel. Aehnliche lebhafte Erörterungen riefen die beiden von den Herren Dagobert Loewenthal, Berlin, und Max Menge, Hamburg, entworfenen praktischen Lehrgänge hervor; hier waren an der Diskussion beteiligt die Herren Loewenthal, Petersen, Lilienthal und Eilau. Es wurde beschlossen, die Kommission zu erweitern und die empfangenen Anregungen bei der Fortführung der Arbeiten zu verwerten.

In drei ferneren Kommissionssitzungen wurde folgendes Thema behandelt: „Die musikwissenschaftlichen Fächer auf den Seminaren des Musikpädagogischen

Verbandes: Wertung der einzelnen Disziplinen, Vorbedingungen, Zeitdauer ihrer praktischen Uebermittlung, Lehrpläne, Lehrgänge, Uebungsschule." Die Leiterin dieser drei Sitzungen, Frl. Anna Morsch, wies in ihrem kurzen, einführenden Referat darauf hin, dass es nicht etwa in der Absicht läge, eine Umänderung der Prüfungsordnung zu beraten, sondern dass es vielmehr darauf ankäme, den geforderten Bildungsstoff richtig zu bewerten und in zweckentsprechender Weise in den Lehrgang der drei Seminarjahre einzugliedern. Die Berliner Kommission habe in diesem Sinne vorgearbeitet, aber auf ergangene Aufforderung sei auch von auswärtigen Seminarleitern reiches und dankenswertes Material eingeliefert worden, so dass an der Hand des Vorhandenen eine erspriessliche Förderung des wichtigen Faktors zu hoffen sei.

Es sprachen nun die Referenten für die einzelnen Fächer, und zwar Herr Paul Geyer, Berlin, über „Pädagogik", Herr Direktor Schumacher, Berlin, über „Methodik", Herr J. C. Lusztig, Berlin, über „Musikgeschichte", Herr Professor W. Blanck, Berlin, über „Musikästhetik", Herr Direktor Vogt, Hamburg, über „Musikdiktat", Herr Direktor Max Heller, Berlin, über „Akustik", Frl. Anna Morsch, Berlin, über „Formenlehre"; schliesslich berichteten Herr Professor Knorr, Frankfurt a. M., und Herr Direktor Vogt, Hamburg, über die Einrichtung der „Uebungsschulen" an ihren Seminaren. An jedes einzelne Referat knüpften sich äusserst animierte, interessante Diskussionen der jedesmal zahlreich erschienenen Kongressbesucher, von denen hier angeführt sein mögen die Herren: Dr. Schünemann, Knetsch, Petersen, Tetzel, Penkert, Hutschenreuter, die Damen: Frau Wegmann, Frls. Kuhls, Soest, Dr. Stieglitz, Held, Kuhn, Arnheim, Tannenberg, usw.

Der Endzweck dieser Kommissionssitzungen zielt auf die Aufstellung eines Normal-Lehrplanes als grundlegendem Muster für die Seminare des Musikpädagogischen Verbandes hin, und Dank der so überaus regen und animierten Beteiligung, der vielen freiwillig geleisteten Hilfsarbeit, der in Aussicht genommenen Weiterarbeit aller Kommissionen, wird es dem Vorstand in nicht zu ferner Zeit, wenn noch mehr und mehr aus der Praxis geschöpfte Erfahrungen hinzutreten, möglich sein, diese Aufgabe erfolgreich zu lösen. Sie ist eine der Arbeiten, die der Kongress, der diesmal erheblich mehr wie die früheren das Bild lebendigster, werktätigster Teilnahme bot, in seine Hände gelegt, und er wird seine beste Kraft daran setzen, die Fortführung im Sinne seiner erschienenen Mitglieder und der übrigen Kongressbesucher zu leiten.

Ausser dieser und den im Laufe obigen Berichts bereits aus den Vorträgen resultierenden Aufgaben: Die Verfolgung der im Fluss befindlichen „Sozialen Frage", die Neuanregungen „Volksmusikschulen" und „Musikerkammern" ist ihm noch ein Antrag von Herrn Walter Lückhoff im Anschluss an seinen Vortrag überreicht, der vom Vorstande in eingehende Beratung gezogen werden soll.

Die in den beiden Diskussionssitzungen der Schulgesanglehrer am 10. und 11. Juni gefassten Resolutionen und die übrigen ausgesprochenen, durchaus berechtigten Wünsche sollen von dem Musikpädagogischen Verbande warme Fürsprache erfahren. Der Vorstand sieht nach wie vor das wahre Heil der Tonkunst in der Pflege der Musik im Volk; hier steht die Schule in erster Reihe, sie ist die treibende Kraft, unserer Jugend den Weg zu den Schätzen der höchsten und reinsten aller Künste zu öffnen, daher empfindet es der Vorstand als eine seiner ersten Pflichten, an der Hebung und Besserung des Schulgesanges mit aller Kraft mitzuarbeiten.

Ueber Liszt's Klaviertechnik.

Von

A. Maecklenburg.

(Fortsetzung.)

Der Kenner der Liszt'schen Klavierwerke wird hier leicht die Orchestralität seines Klavierstils mit illustrierenden Beispielen belegen können: Das Ineinandergreifen der Hände, das sich oft blitzschnelle Ablösen derselben zum Zwecke einer doppelten Kraftentfaltung, die ja nur durch die geschickte Verteilung der Akkordpassagen auf beide Hände

möglich wird, wohl auch zwecks Ausstattung der Läufe mit farbigen Nuancen, hauptsächlich aber wohl, um in weit und breit angelegten Figuren eine *Vollgriffigkeit* von orchestraler Macht zu erzielen, von der man sich bisher nichts träumen liess. Die engen Schranken der streng klassischen Klaviertechnik, welche sich mit dem Ausbau eines engen Fünffingerwerks, mit gebrochenen, streng symmetrisch gebauten Arpeggien, mit der subtilsten Zerlegung von Dreiklängen Genüge tat, finden wir bei Liszt völlig durchbrochen; üppige, ja überschwengliche Fülle, blendender Glanz, exotische Pracht tritt uns in seinen Klavierwerken entgegen, nicht etwa bloss sinnlich berauschend, sondern zugleich musikalisches Herz, musikalischer Nerv und Geist in allen, auch den unscheinbarsten Formen hervorleuchten lassend. Mit Recht sagt Breithaupt: „Mit Liszt kommt die breite Auflage der Farbe, die grosse Pinselführung.“ Diese Neigung Liszt's, *mit orchestralen* Farben zu malen, tritt auch da hervor, wo man, streng genommen, dies nicht erwarten darf, z. B. auf dem Gebiet der Klavieretüde. Abgesehen davon, dass ihnen nicht bloss technischer, sondern auch *musikalischer* Charakter von grösster Entschiedenheit eignet, liegen vielen Etüden Liszt's *rein orchestrale* Vorstellungen zu Grunde, wie z. B. dem Allegro Eroico und der Mazeppa-Etüde. Nicht bloss imitatorische Effekte der Orgel, auch die einzelnen Orchesterinstrumente finden wir in reichem Masse bei Liszt vertreten: Quintentremolos in der Tiefe, welche wie ein Dutzend Pauken wirbeln, eine melodische Gestaltung, die oft in *horn-* oder *celloartiger* Breite dahinfliesst, *Imitationen von Blechinstrumenten*, von *Posaunenchören* durch richtig gewählte Akkordlagen, welche durch ihre Naturtreue frappieren. Oft finden wir eine Polyphonie, bei der *harmoniefremde* Obertöne als ein rhythmisches, vorwärtstreibendes Element auftreten, ein Hinüberziehen gehaltener, schwerwiegender Melodietöne in fortwährendem Oktav-Nachschlagen mit zwischen eingestreuten Harmonien, gleich als wenn verschiedene Instrumente im Orchester einander antworten. Hervorzuheben ist auch die Verwendung des Dezimenintervalles zur farbigen Klangfülle in noch nicht dagewesener Ausdehnung, die mannigfaltigste Anwendung von Klangfarbe in *verschiedenen* Lagen, ein blitzartiges Aufleuchten höchster und tiefster Noten, während der Hauptfluss der musikalischen Gedanken in der *Mittellage* verläuft.

Liszt's oft staunenerregende *Architektur* in seinen Klavierwerken hier noch rühmen zu wollen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Er ist ein musikalischer Architekt ersten Ranges. Aus den unscheinbarsten Motiven weiss er ganze Tempel voll Pracht und Herrlichkeit aufzubauen!

Mit der dynamischen Steigerungsfähigkeit des Pianoforte auf das Innigste vertraut, die Mittel des wirkungsvollen *Kontrastes* auf das genaueste kennend, entwickelt er über den einfachsten Motiven, allmählich die Mittel der Technik steigernd, schliesslich ein Feuerwerk glänzender Kaskaden oder Wirbelstürme, — und diese waren nach seinen eigenen Worten seine „Hauptforce“ —, in denen schliesslich alle eben vorhin angewandten Formen durcheinandergeschüttelt werden — von solcher hinreissenden Wirkung, dass niemand widerstehen kann. Und dabei wird die Technik niemals hohl oder überladen, immer bleibt die Durcharbeitung, der Aufbau harmonisch und melodisch fein und interessant! Welch' eine geradezu verblüffende Wirkung, z. B. in der 14. Rhapsodie vom Trauermarsch bis zur ausgelassensten Stretta, zugleich den in der Stimmung sobald umschlagenden Nationalcharakter der Ungarn auf das getreueste wiederspiegelnd! Wie oft lässt Liszt zwei anfangs *einzeln* bearbeitete Motive später *gleichzeitig* auftreten, wobei sie möglichst kontrapunktisch verarbeitet werden, wie oft trägt er schliesslich die Hauptmelodie in mehrfacher pompöser *Oktavenverdoppelung* vor, während sie von den brillantesten, mehr und mehr den ganzen Bereich der Tastatur in sich hineinziehenden Passagen durchflochten oder mit den prachtvollsten und volltönendsten Harmonien begleitet wird! Ein treffendes Beispiel für diese wunderbar technische Kunst des *Aufbaues* und der orchestralen Entfaltung und *Steigerung* der technischen Mittel bietet u. a. die spanische Rhapsodie. Das Fandangothema des Allegretto:

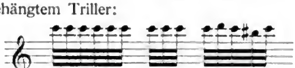


wird auf Seite 5 durch interessanten Harmoniewechsel resp. Harmoniefortschritt von D-moll über Cis$_7$ nach Fis-moll, über den Septimen-

akkord zu B-moll, von hier wieder nach Adur, um dann in der höheren Oktave unter fliegenden Begleitungsläufen abwechselnd von der linken und dann wieder von der rechten Hand eindringlich wiederholt zu werden. Wilde Oktavengänge, in die sich zuerst beide Hände teilen (S. 6), führen unter Benutzung des Einleitungsmotivs in Unisonooktaven zum herrlichen Andante-Thema in Fis-dur. Dasselbe wird Seite 9 rechts in wundervoll klingenden Dezimengängen vorgetragen unter origineller Bassbegleitung:



S. 10 tritt es bereits in Sechzehntelbewegung in der linken Hand auf, während die rechte quasi staccato con delicatezza blitzende Fiorituren teilweise auf einer Taste mit angehängtem Triller:



ausführt. Dieses Motiv geht S. 11 in die linke Hand über und führt nach einem anfangs chromatischen, dann in vermindertem Septimenakkord aufsteigenden Lauf der Linken zu einer neuen, wirkungsvollen Variation des Themas in Sextolenform der Rechten, während die Linke in unruhig springenden Staccatosechzehnteln begleitet. Nach einem rhythmisch originell gestalteten Zwischensatz, der mittelst Ausweichung der Modulation nach B-dur S. 14 immer leidenschaftlicher wird, bricht S. 15 das spanische Thema hindurch, das später dem bekanten Kommersliede „Grad aus dem Wirtshaus komm' ich heraus“ zugrunde gelegt worden ist. Doch erst nach einem höchst energisch gehaltenen Zwischensatz: Quasi allegro, in welchem das Einleitungsmotiv eine rhythmisch und melodisch interessante Gestaltung erfährt, beginnt S. 20 die im weiteren Verlaufe sich immer mehr bis zum höchsten technischen Glanze steigernde Verarbeitung jenes auf S. 15 zuerst angekündigten Themas, und zwar in D-dur, einer Tonart, die bis zuletzt festgehalten ist.

Zuerst wird das Thema im Allegretto ziemlich zahm vorgeführt, doch S. 24 tritt es bereits heissblütiger auf, nachdem es kurz vorher, mit Motiven aus dem Andantethema kunstvoll verschlungen, sich gezeigt hatte. Auf Seite 24 wird das Thema in der Rechten mit Sexten- und Terzengängen im Staccato gemischt, während die Linke zuerst den ursprünglichen begleitenden Rhythmus:



festhält, um aber bald in einen verzwickteren



überzugehen. Ein von der Rechten und Linken ausgeführter langer Triller in Terzen führt zu einem noch leidenschaftlicheren, bewegteren Rhythmus:



der in der Linken von Sechzehntelsprüngen, im Staccato abwechselnd mit chromatischen Oktavengängen sekundiert wird. Ein höchst feuriges Presto, in dem die ausschlaggebenden Motive, selbst solche aus dem Andante in den Begleitungsformen, in kunstvoller Technik zusammengefasst sind, und das sich zum wildesten Prestissimo steigert, beschliesst die interessante Komposition, in der das spanische Kolorit bis zur letzten Note gewahrt ist und die von der Glut wahrhaft südländischen Lebens strotzt.

Wenn nun auch die Behandlung des Klaviers bei Liszt unter möglichster Nachahmung des orchestralen Kolorits und der mannigfachen Klangeffekte des Orchesters und unter Ersetzung der orchestralen Massenwirkungen durch entsprechende Klaviereffekte sich vollzieht, wenn sie auch meistens — gegenüber dem eigentlichen polyphonen Orchesterstile — dem allgemeinen Klaviercharakter der Geläufigkeit, des „jeu perlé“ treu-

bleibt und nur nach der Seite der dynamischen Steigerung und Wirkung orchestrale Züge aufweist, so ist dabei nicht zu übersehen, dass bei Liszt stellenweise das Pianoforte nach eigentlichem orchestralen Stile behandelt wird und in einer bis dahin fremd gewesenen Weise vielstimmige, kontrapunktische Kombinationen vorkommen, deren eigentliche Heimat das Orchester ist und die von hier direkt in kunstvoller Weise auf das Klavier übertragen sind, ohne dem eigentlichen Klaviercharakter Gewalt anzutun. Besonders in seinen geistreichen Uebertragungen von Orchesterwerken auf das Pianoforte entfaltet Liszt in verschwenderischer Fülle alles, was das Pianoforte in kompakter, rein orchestral gedachter Harmonie und an polyphoner Artikulation überhaupt zu leisten vermag, um die Wirkung des Orchesters, soweit es überhaupt möglich ist, direkt zu ersetzen. Freilich bleibt — und das liegt doch in der Natur der Dinge — zwischen diesen „Klavierpartituren" und den Originalwerken für Orchester ein ähnliches Verhältnis bestehen, wie zwischen fein und klar ausgeführten Kupferstichen und den Gemälden, die sie nachahmen.

(Schluss folgt.)

Zwei vergessene Klavierkomponisten des XVIII. Jahrhunderts.

Von

Prof. Otto Schmid-Dresden.

Zwei „vergessene" Klavierkomponisten — es st vielleicht etwas zu viel gesagt; denn der Name des einen steht wenigstens im neuesten Riemann-Lexikon. Aber immerhin; wer kennt eine Note von Christlieb Siegmund Binder? Es fehlt auch dort der Hinweis, dass einige Klavierkompositionen dieses, nun, sagen wir „fast" Vergessenen bei Hermann Beyer & Söhne in Langensalza und bei Breitkopf & Härtel („Musik am sächs. Hofe", Bd. 4) von dem Verfasser herausgegeben wurden. Aber welches lexikographische Werk macht einen Peter August namhaft? Selbst in alten Compendien über Musik wird man diese seltsame Zusammenstellung zweier „Vornamen" vergebens suchen. Und doch war ihr Träger keineswegs ein Unberufener. Die Proben, die in dem bereits zitierten Band der „Musik am sächs. Hofe" veröffentlicht wurden, z. B. ein an Clementi und Haydn mahnendes Allegro scherzando, das in der inzwischen eingegangenen „Musik-Woche" erschien und neuerdings vom Verlag von E. Hoffmann-Dresden, übernommen wurde, werden zu seinen Gunsten sprechen. Peter August war ein Sonderling. Lassen wir ihm, als den durch seine Herkunft und sein curriculum vitae „interessanteren Fall" den Vortritt. Im „Dresdener Diarium" vom 4. Oktober steht die Mitteilung, dass der Königl. Kammerdiener Peter August, ein Kalmücke von Geburt, in Warschau gestorben sei. — Das war der Vater unseres Helden! Als hilflos verlassenes Kalmückenkind hatten ihn einst, wie A. L. Hermann in seiner biographischen Skizze „Friedrich August, König von Sachsen" (Dresden 1827) erzählt, der Zar Peter der Grosse und August der Starke auf einer Jagd in den lithauischen Wäldern gefunden. Sich des kleinen Findlings erbarmend, nahmen die beiden Monarchen ihn mit sich und liessen ihn auf ihre eigenen Namen: Peter August taufen. August der Starke aber sorgte dann in Dresden für seine Erziehung, schenkte ihm auch ferner seine Gunst und nahm ihn in seine Dienste. Der also wunderbar Gerettete heiratete und nannte einen Sohn, eben unseren Peter August, sein eigen. Wir wissen nun nicht, wo, auch nicht genau, wann der Knabe geboren wurde, da die Kirchenbücher der katholischen Hofkirche in Dresden, die uns sonst über ihn manche Auskunft geben, sich darüber ausschweigen. Zu vermuten ist, dass der „Kalmücke" Peter August zum polnischen Hofstaat seines königlichen Herrn gehörte und sein Sohn somit in Warschau das Licht der Welt erblickte. Ausdrücklich betont aber A. L. Herrmann, dass er in Dresden erzogen worden sei, somit auch da seine musikalische Ausbildung erhielt, und zwar am Kapellknabeninstitut der kath. Hofkapelle, dem ein Meister von Rang und Ruf, der Hofkirchenkomponist Johann Dismas Zelenka, vorstand. Seine unter dem 9. Februar 1745 erfolgte Bewerbung um das „besoldete Hoforganistenamt" bestätigt die Vermutung; er spricht darin aus, dass er bereits unbesoldete Dienste an der „Hof- und Schlosskapelle" getan habe (es sei erwähnt, dass zu jener Zeit die heutige katholische Hofkirche in Dresden noch im Bau begriffen war). Nach allem unterliegt es also auch keinem Zweifel, dass er der Person und dem Schaffen des schon genannten J. D. Zelenka*) (geb. 16. Okt. 1679 zu Launowicz

*) Proben seines Schaffens im Klavierarrangement im 6. Band der „Musik am sächs. Hofe".

i. B., gest. 22. Dez. 1745 in Dresden) nahegestanden hat, der ein Schüler Joh. Jos. Fux', von J. S. Bach hochgeschätzt wurde und als strenggläubiger Katholik neben den Sirenenklängen der „nuove musiche", der „schönen Dresdner Liederchen", den „alten Stil" repräsentierte. Als Schüler eines so hervorragenden Meisters ist es nicht überraschend, Peter August's gediegene Kenntnisse der „Regeln der Komposition" rühmen zu hören. Minder hoch war er als Klavierspieler bezüglich der „Virtuosität" geschätzt, wenn er auch, aus seinen Kompositionen zu schliessen, auf dem Cembalo für damalige Zeiten tüchtig gewesen sein muss. Seinen eigentlichsten Beruf fand er allem Anscheine nach im Unterrichterteilen, und zwar war er speziell der Musik- resp. der Klavierlehrer der Prinzen und Prinzessinnen des sächsischen Hofes. Insbesondere, berichtet der oben zitierte Gewährsmann, behielt er den alleinigen Unterricht des Kurprinzen, nachmaligen Königs Friedrich August des Gerechten, dessen musikalischen Studien und Bestrebungen er nahestand, bis ihn am 16. Februar 1787 im Alter von 67 Jahren — wie im Kirchenbuch der katholischen Hofkirche vermerkt ist — der Tod abberief. Wie eingangs schon betont, war er ein Sonderling. A. L. Herrmann erzählt, er sei überhaupt „wenig ausgekommen, und trotzdem er verheiratet war, sei sein einziger Gang täglich aus seiner Wohnung auf das Schloss und von da wieder zurück in seine Behausung gewesen."

Aus dem Lebenslauf unseres zweiten Komponisten, des „fast" vergessenen Christlieb Siegmund (Sigismund) Binder, ist zu erwähnen, dass er im Jahre 1724 geboren wurde und, nachdem ihn August III. von 1742—1744 bei dem berühmten Hebenstreit zum „Pantaleonisten" hatte ausbilden lassen, als solcher in der Königl. Kapelle Anstellung erhielt. Seit 1753 war er aushilfsweise als Organist an der katholischen Hofkirche tätig, rückte aber 1764 nach dem Tode des (zweiten) Hoforganisten, Constantin Josef Weber, in dessen Stellung ein, amtierte also in der Folge neben Peter August. Am 1. Januar 1789 starb er als „Kurfürstlicher Kammer- und Kapellorganist" im Alter von 65 Jahren. Ein sorgenvolles Leben muss ihm beschieden gewesen sein, wie aus seinen zahlreichen Bittgesuchen im Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv zu entnehmen ist. Vor allem war es der nach Brühl's Sturz erfolgte Zusammenbruch Sachsens, sowie die „Hungerjahre" im Anfang des siebenten Jahrzehnts des XVIII. Jahrhunderts, die ihn schwer trafen und wohl auch eine freiere Entfaltung seines unleugbar starken Talents verhinderten. Sein ältester Sohn, August Siegmund Binder (geb. 1761), wurde sein Amtsnachfolger, nachdem er bereits Organist in der Dresden-Neustadt- und an der evangelischen Hofkirche gewesen war. Ein jüngerer Sohn, Karl Wilhelm Ferdinand Binder (geb. 1764), machte sich als Instrumentenmacher, namentlich im Harfenbau, in Weimar wohnhaft, einen geachteten Namen. Um eine kurze Würdigung des Schaffens unserer beiden vergessenen Komponisten für das Klavier geben zu können, ist es zunächst notwendig, darauf hinzuweisen, dass der Glaubenswechsel des sächsischen Herrscherhauses auch in künstlerischen Dingen eine Trennung im musikalischen Leben der Residenz herbeiführte. Das „Glanzstück der Renaissance", die Oper, ward das Schosskind des Hofes, die Virtuosen und Virtuosinnen der Sangeskunst, wie gleicherweise die der Instrumentalmusik, welche damals einen ungeahnten Aufschwung nahm, wurden mit Gold und Ehren überhäuft. Die Glanzzeit der „nuove musiche" war hereingebrochen, auch die Kirche, die katholische — so recht die ecclesia triumphans! — konnte dem „stile rappresentativo" ihre Pforten nicht mehr verschliessen. Hasse's Musik verdrängte auch hier die alten stilstrengen Werke, beispielsweise eines Zelenko, und die italienischen oder auf die italienische „maniera" eingeschworenen Musiker, Sänger und Instrumentalisten gewannen die Oberhand über ihre „rückständigen" deutschen Kollegen. Allmählich erst sammelten diese sich zu einem gewissen Widerstand. Man erinnerte sich daran, dass früher Heinichen, Joh. Christoph Schmidt, Christian Petzold, deutsche Meister von altem Schrot und Korn, angesehene Stellungen am Hofe inne gehabt, und es bildete sich, unterstützt von dem Zuge zum Intimismus, der sich in der Kunst geltend machte, gleichsam eine Nebenströmung in ihr aus, die, zugleich sich stützend auf das einheimische protestantische Bekenntnis (G. A. Homilius), später mit J. G. Naumann die Oberhand gewann. Ungeachtet seiner schwärmerischen Verehrung Hasse's, konnte dieser mit Männern wie Christian Ehrgott Weinlig, Dreyssig u. a. zu Pfadebnern für die nationale Kunst eines C. M. v. Weber werden, sie den Rückhalt in Dresden finden lassen, dessen sie im Kampf mit der höfischen italienischen so sehr bedurfte. In diesem Sinne nun gewinnt das Schaffen unserer beiden „vergessenen Klavierkomponisten" eine mehr als lokale und zeitgeschichtliche Bedeutung, wenn sie auch rein klavieristisch nur etwa als Mitläufer Philipp Emanuel Bach's zu bezeichnen sind. Der Bedeutendere von beiden war zweifellos Binder, in dessen Klavierstücken man den Uebergang von der alten strengen Schreibweise (vgl. das fugierte Andante einer E-dur-Sonate im 4 Bd. der „Musik am sächsischen Hofe") zum freieren und galanten Stil deutlich beobachten kann. Auch ist nicht in Abrede zu stellen, dass er einen Zug zum leidenschaftlich Bewegten besass. Die „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betr." (Leipzig, 1766, S. 28) nennen ihn nicht mit Unrecht einen „feurigen Komponisten". Peter August, der, wie wir schilderten, mehr abseits vom Leben stand, vertritt fast noch typischer die Wendung

vom Barock zum Rokoko, die das charakteristische Moment der Periode ist, um die es sich handelt. Er huldigt also, bewusst oder unbewusst, dem Geschmack jenes hohen Herrn, dem er vorwiegend diente. Friedrich August der Gerechte war, bez. wurde ein glühender Verehrer der Opern eines Cimarosa, Anfossi und wie alle die Musiker des spezifischen Rokoko heissen. Ein kleines Kabinettstückchen des letzteren im Klavierstil ist das Rondo (Finalsatz) einer C-dur-Sonate in dem wiederholt zitierten Band der „Musik am sächsischen Hofe." „Die Auflösung aller festen, kräftigen Formen in leichte, zierlich gewundene Linien", das für das Rokoko charakteristische Moment, tritt hier musik-architektonisch förmlich greifbar anschaulich zutage.

„Unfertig in sich selbst" blieben, wie selbst die grösseren Renaissancemeister, allerdings auch diese beiden Komponisten, aber mit Eucken weiter zu reden, einige hervorragende „Einzelleistungen" boten sie doch, und jedenfalls sind auch sie „Glieder in der Verkettung jener Gesamtbewegung (Renaissance) gewesen, die den Menschen der Neuzeit schuf." —

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Wiener Konservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde" ist nunmehr, nachdem das Finanzministerium seine Zustimmung gegeben, verstaatlicht worden. Alle Lehrer und Angestellten werden mit erhöhten Bezügen in den Staatsdienst übernommen. Die Unterrichtsräume bleiben einstweilen (bis spätestens Ende 1911) im Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde, die als Entgelt eine Subvention erhält.

Das seit Oktober vorigen Jahres unter der zielbewussten Leitung Josef Reiter's stehende „Mozarteum" in Salzburg beschloss sein 28. Schuljahr mit einem in der Aula academica stattgehabten öffentlichen Schlusskonzert. Die Leistungen des mit verschwindenden Ausnahmen ausschliesslich aus Schülern bestehenden Orchesters unter der Direktion Josef Reiter's waren ausgezeichnete. Vor allem verdient das Akkompagnement der Solistenkonzerte uneingeschränkte Anerkennung. Besonderes Interesse erregte der „Kinderchor" mit zwei tonrein gesungenen prachtvollen Stücken aus Pergolesi's „Stabat mater."

Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin, Direktor Professor Gustav Hollaender, beschloss das 58. Schuljahr mit einer Reihe von 12 öffentlichen Prüfungs-Aufführungen, die im grossen Saal der Philharmonie und im Beethovensaal — zum Teil unter Hinzuziehung des Schüler-Orchesters — stattfanden. Aus dem soeben erschienenen Jahresbericht ist zu entnehmen, dass das Konservatorium im letzten Jahr von 1178 Schülern und Schülerinnen besucht war, von diesen bestand die weitaus grössere Hälfte aus auswärtigen Studierenden, selbst aus den fernsten Ländern und Weltteilen. Unterrichtet wurde von 116 Lehrkräften; es fanden 38 Uebungsabende, 9 öffentliche Prüfungskonzerte im Beethovensaal, 3 Opernaufführungen im Neuen Schauspielhause, 3 Opernaufführungen im Neuen Königl. Operntheater (Kroll), 2 Schauspielaufführungen, sowie 12 öffentliche Prüfungskonzerte statt. An dem nach den Satzungen des Musikpädagogischen Verbandes E. V. eingerichteten Seminar erlangten acht Schülerinnen das Zeugnis der Reife. Eine Anzahl der aus der Opernschule hervorgegangenen Schüler und Schülerinnen erhielten Engagements an Hof- und grösseren Stadttheatern. Den Ibach-Preis in Form eines Ibach-Flügels erhielt Fräulein Weltmann aus der Klavierklasse des Herrn Theodor Schönberger. Die Gustav Hollaender-Medaille erhielten: Fräulein El. Becker (Klavierklasse des Herrn Prof. James Kwast), Frls. Helene und Eugenie Adamian (Klavierklasse des Herrn Prof. Martin Krause), Herr W. H. Philipp (Gesangsklasse des Königl. Kammersängers Herrn Nicolaus Rothmühl). Das neue Schuljahr beginnt am 1. September.

Das Pfälzische Konservatorium zu Neustadt a. H., Direktor Philipp Bade, führte vor kurzem Bizet's „Carmen", nur mit eigenen Kräften besetzt, strichlos auf.

Aus dem 30. Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. ist zu ersehen, dass die Anstalt im abgelaufenem Unterrichtsjahr von insgesamt 483 Zöglingen frequentiert war. Davon gehörten dem Konservatorium 269, der Vorschule 180, der Seminarschule 34 Zöglinge an. In dem Lehrkörper der Anstalt haben sich manche Veränderungen vollzogen, die bedeutendste ist das Scheiden des bisherigen Direktors; Prof. Dr. Bernhard Scholz tritt nach 25jähriger, hochverdienter Tätigkeit von seinem Posten zurück in den Ruhestand, sein Amtsnachfolger wird Professor Iwan Knorr, der ihn schon öfter vertreten und als Leiter der Seminar- und Vorschulklassen unterstützt hatte, ferner durch seine langjährige Lehrtätigkeit mit dem Lehrgang des Konservatoriums auf's innigste vertraut ist. — An musikalischen Aufführungen fanden statt: 23 Vortragsabende der Schüler, 8 öffentliche Musikaufführungen, 2 dramatische Aufführungen, 1 Volkskonzert und 7 Vortragsabende der Lehrer und

Schüler der Vorschule. Die Anstalt konnte im letzten Jahr 48 Schülern Freistellen gewähren, ausserdem einer grossen Zahl das Studienhonorar erheblich ermässigen. — Das neue Schuljahr beginnt am 3. September.

Vermischte Nachrichten.

Die Geschäftsleitung des neugebildeten „Symphonie-Orchesters", welches u. a. vom Oktober d. J. ab unter der Direktion von Oskar Fried regelmässig Sonntags Symphonie-Konzerte zu populären Preisen veranstalten wird, teilt mit, dass das Orchester endgiltig den Namen „Blüthnersaal-Orchester" angenommen hat. Im Blüthnersaal (Lützowstr. 76) befindet sich auch die Geschäftsstelle des Orchesters, dessen finanzielle Sicherstellung in wünschenswerter Weise erfolgte.

Wie mitgeteilt wird, hat sich in Berlin ein Ausschuss gebildet, der das Leipziger Windersteinorchester für Gastkonzerte im Mozartsaal gewinnen will, die man bei angemessener Beteiligung zu einer stehenden Einrichtung auszubauen hofft.

Der in weitesten Künstlerkreisen bekannte Breslauer Musikforscher und Schriftsteller Prof. Dr. phil. hon. causa Emil Bohn, der Leiter des akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Begründer und Leiter der einzig dastehenden historischen Konzerte, ist zum ordentlichen Honorarprofessor der Universität Breslau ernannt worden.

Der unschätzbare Besitz an kostbaren Musikautographen der Königl. Bibliothek zu Berlin wurde kürzlich durch eine grossartige Schenkung bereichert. Der Geh. Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy besass eine von seinem Vater Paul, dem Bruder Felix Mendelssohn-Bartholdy's, herrührende auserlesene Sammlung von Handschriften der musikalischen Grossmeister J. S. Bach, Josef Haydn, W. A. Mozart und L. van Beethoven. Diesen unvergleichlichen Besitz hat er als Stiftung dem Kaiser übereignet, der die dauernde Aufbewahrung in der Königl. Bibliothek verfügt hat. Am 24. Juni fand in der Musikabteilung der Königl. Bibliothek, Behrenstr. 42, die Uebergabe statt in Gegenwart des Stifters, Geh. Rats v. Mendelssohn, des Ministerialdezernenten Geh. Rat Dr. Friedrich Schmidt, des Generaldirektors der Königl. Bibliothek, Geh. Rat Prof. Dr. Harnack, des ersten Direktors, Geh. Rat Schwenke und des Vorstehers der Musikabteilung, Direktors Kopfermann. Nach freundlichen Worten des Herrn v. Mendelssohn gab Generaldirektor Dr. Harnack der Freude und dem Danke des Instituts Ausdruck unter besonderer Beziehung auf die grossen Verdienste, die sich die Familie v. Mendelssohn-Bartholdy um die Bildungs- und Kunstgeschichte Berlins erworben hat. Diesem Dank schloss sich Direktor Kopfermann, in dessen Obhut die Schätze übergehen, unter Hinweis auf die Bedeutung dieser Handschriften im Rahmen der hier schon vorhandenen wertvollen Bestände an. Den Hauptinhalt der Sammlung bilden: eine Kantate und ein Heft Choralvorspiele von Bach, vier Sinfonien, eine Konzertante für Violine und eine Messe von Haydn, die ganze Partitur der „Entführung" von Mozart und ein Skizzenbuch des jugendlichen Meisters, endlich die herrlichen Beethoveniana: drei Sinfonien, die vierte, fünfte (C-moll!) und siebente, in vollständigen, eigenhändigen Partituren, ebenso das Septett op. 20, das C-dur-Quintett op. 29, das grosse B-dur-Trio op. 97, sechs Streichquartette (F-dur op. 59, 1, Es-dur op. 127, B-dur op. 130, Cis-moll op. 131, A-moll op. 132), von denen drei vollständig vorliegen; schliesslich vom „Fidelio" die Ouverture (E-dur), das erste und zweite Finale und ein umfangreiches, hochinteressantes Skizzenbuch. Dieser grossen Schenkung fügte Geheimrat v. Mendelssohn als Zugabe noch eine besondere Kostbarkeit hinzu: die Originalniederschrift des Violinkonzerts seines Onkels Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Eine Hundertjahrerinnerung an Beethoven und Grillparzer knüpft sich an diesen Sommer: 1808 schuf Beethoven die Pastoralsinfonie in einer Sommerwohnung im Dorfe Heiligenstadt bei Wien, und seine Flurnachbarn war die Familie des Hof- und Gerichtsadvokaten Grillparzer, mit ihnen der siebzehnjährige Franz. Beethoven hatte gerade eine Operation an der rechten Hand überwunden, sein Gehör verschlechterte sich immer mehr, und so zog er früh hinaus in das einstöckige Häuschen an der Strasse zwischen Heiligenstadt und Grinzing, dessen drei Fenster breite Front er gemietet hatte, während die Wohnung der Familie Grillparzer nach dem Garten hinausging. Und wie es da zuging, hat Grillparzer in seinen Erinnerungen erzählt: „Beide Abteilungen waren durch einen gemeinschaftlichen Gang verbunden, der zur Treppe führte. Mein Bruder und ich machten uns wenig aus dem wunderlichen Manne — er war stärker geworden und ging höchst nachlässig, ja unreinlich gekleidet —, wenn er brummend an uns vorüberschoss; meine Mutter aber, eine höchst leidenschaftliche Freundin der Musik, liess sich hinreissen, je und dann, wenn sie ihn Klavier spielen hörte, auf dem gemeinschaftlichen Gange, und zwar nicht an seiner, sondern unmittelbar neben unserer Tür einzutreten und andächtig zu lauschen. Das mochte ein paarmal geschehen sein, als plötzlich Beethovens Tür aufgeht, er selber heraustritt, meine Mutter

erblickt, zurückeilt und unmittelbar darauf, den Hut auf dem Kopfe, die Treppe hinab ins Freie stürmt. Von diesem Augenblicke an berührte er das Klavier nicht mehr. Umsonst liess ihn meine Mutter, da ihr alle anderen Gelegenheiten abgeschnitten waren, durch einen Bedienten versichern, dass nicht allein niemand ihn mehr belauschen werde, sondern unsere Tür nach dem Gange verschlossen bleiben und alle ihre Hausgenossen statt der gemeinschaftlichen Treppe sich nur im weiten Umwege des Ausgangs durch den Garten bedienen würden: Beethoven blieb unerweicht und liess sein Klavier unberührt, bis uns endlich der Spätherbst in die Stadt zurückführte". Und die Frau Advokatin hatte guten Grund zu lauschen, denn hier entstand nach Beethoven's Skizzenbüchern die Pastoralsinfonie. Wie er da durch das umbuschte Tal des kleinen Schreiberbaches zur Wildgrube und unter die Buchen der letzten Höhen des Wiener Waldes aufstieg, warf er aufs Papier: „Allmächtiger — im Walde — ich bin selig — glücklich im Wald — jeder Baum spricht durch dich — in den Höhen ist Ruhe — Ruhe, ihm zu dienen." Und als er mit Schindler an einem sonnigen Tage des April 1823, jetzt völlig taub, das Tal wieder aufsuchte, da erzählte er ihm: „Hier habe ich die „Szene am Bach geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukucke ringsum haben mitkomponiert." Und wirklich: nicht nur die Gedenktafel an der modernisierten Fassade des im Innern fast unveränderten Hauses — lebendiger, wie er durch Hollunder- und Brombeerstauden rauscht, über das kleine Holzwehr gurgelt, erinnert der Schreiberbach und das Lied der Vögel in der Runde an die Schöpfung des Sommers 1808.

Bücher und Musikalien.

Hugo Kaun, op. 90. 5 Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Hugo Kaun gehört heute zu der kleinen Zahl bevorzugter Komponisten, die sich sagen dürfen, dass das Erscheinen jedes ihrer neuen Werke mit allseitigem Interesse begrüsst wird. Dieses den Komponisten ehrende Interesse gründet sich natürlich auf die Voraussetzung, dass man von ihm nur gereifte und künstlerisch abgerundete Kunstwerke zu erwarten hat, eine Voraussetzung, die durch diese Lieder wieder ihre neue Bestätigung findet, denn das Heft enthält kein einziges Lied, das nicht nach Form und Inhalt als wohlgeraten und vollwertig bezeichnet werden könnte. Dass H. Kaun nicht zu jenen Dissonanzenfanatikern gehört, denen ein Akkord erst dann interessant erscheint, wenn er, befreit von den Banden musikalischer Logik, möglichst ohrenfeindlich und harmoniezerklüftet auftritt, dürfte diesen Liedern noch zu weiterem Vorteil gereichen. Die Krone des Heftes bildet für mich das erste Lied „Du", das, abgesehen von der meisterhaften Art, wie dieses Du bei jeder Wiederholung in neuer, interessanter Wendung wiederkehrt, auch die grösste innere Wärme atmet; nur vermag ich nicht einzusehen, weshalb bei den Worten „Du bist wie ein heller Sonnentag" die Bewegungssteigerung unterbrochen werden soll, so wie sie, meine ich, mit dem ersten Takt auf S. 4 beginnt, so musste sie auch weiterhin ihre Wellen schlagen, bis sie dann mit den Worten „Du bist wie ein Märchen" desto wirkungsvoller in das erste, ruhige Zeitmass wieder einmündet. Sehr stimmungsvoll und durch seine zum Teil archaistisch gefärbte Fassung bemerkenswert ist auch das vierte Lied „O Blätter, dürre Blätter". Die Formgewandtheit des Komponisten zeigt sich hier schon in der Sicherheit, mit der er jedesmal das klagende Anfangsthema der Begleitung in ganz unerwarteter, aber natürlicher Weise wieder eintreten lässt. Die drei letzten Nummern leiden zum Teil an einer gewissen Gleichartigkeit der Stimmung wie der Tonarten. Ein dazwischenliegendes, feurig dahinstürmendes Lied hätte hier einen erfrischenden Gegensatz geboten. Die letzte Nummer beginnt in der Begleitung mit einem Anklang an das bekannte schöne Lied von Radecke „Aus der Jugendzeit", und der Komponist hält es für ratsam, um sich nicht dem Vorwurf eines Plagiats auszusetzen, in einer Fussnote ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass er diese Reminiszenz mit Absicht verwandt habe. Warum, fragt man, diese Bemerkung? Wer das Radecke'sche Lied nicht kennt, wird auch keine Reminiszenz heraushören, und wer es kennt, dem sagen sofort die ersten Zeilen „Vor meinem Fenster klingt ein deutsches Lied, ein alter Wundersang", dass dieses Anklingen eine liebenswürdige Aufmerksamkeit, eine Art Huldigung bedeuten soll, die ein Meister dem andern und zwar der jüngere dem älteren darbringen will. Mich dünkt, die Fussnote habe dieser Huldigung einen Teil ihrer Feinheit geraubt. Jedenfalls werden intelligente Sänger, besonders wenn sie über eine gut ausgebildete Atemtechnik verfügen, an diesen Liedern dankbare Aufgaben finden und sich mit steigender Freude in sie versenken.

Caroline Wichern: Totenfeier „Es sind die Leiden dieser Zeit", geistliches Lied für eine mittlere Singstimme mit Orgel- oder Pianofortebegleitung.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Dieses Lied dürfte schon deshalb grösserem

Interesse begegnen, weil seine Vertonung von der Tochter des berühmten Gründers des Rauhen Hauses herrührt und R. Palme, der bekannte Herausgeber geistlicher Arien und Lieder, die Komposition für so wertvoll hielt, sie nicht allein in seine Sammlung aufzunehmen, sondern auch in verschiedenen Ausgaben für Gesang mit Orgel- bezw. Klavierbegleitung sowie für gemischten Chor der grossen Oeffentlichkeit zu übergeben. Seiner schlichten, zugänglichen Melodik und seiner leichten Ausführbarkeit wegen wird das Lied gewiss vielen Kreisen willkommen sein.

Arno Kleffel.

Johann Slunicko, op. 55. Zwei Klavierstücke.

Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Für die Spieler der mittleren Unterrichtsstufe schon können die beiden Klavierstücke (Träumerei und Walzer) von Johann Slunicko (op. 55) erspriessliche Verwendung finden. Sie sind sehr einfach, klingen hübsch und dürften in der Familie gern vernommen werden. Die „Träumerei" besonders enthält bei all ihrer einfachen Form und Darstellung viel Stimmung und Empfindung.

Halfdan Cleve, op. 10. Fünf Stimmungen für Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die hier angezeigten fünf Pianofortestücke von Halfdan Cleve sind sowohl technisch als auch harmonisch ausserordentlich kompliziert, sie interessieren beinahe mehr im blossen Lesen als im eigentlichen Spielen und decken sich in den mannigfachen Anforderungen an den Vortragenden kaum mit dem positiven musikalischen Inhalt. Lobenswert erscheint jedoch immerhin das sich überall äussernde lebhafte Bestreben, sich in voller Persönlichkeit zu äussern und einen individuellen künstlerischen Standpunkt zu gewinnen. Obwohl der Komponist bereits mehrere Werke, darunter zwei Klavierkonzerte, veröffentlichte, befindet er sich doch noch immer in einer Entwicklungsphase, die zu einem voll abschliessenden Urteil weder Anlass noch auch Berechtigung gibt.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

General-Versammlung

Sonnabend, den 10. Oktober, abends 7 Uhr

W., Genthinerstr. 11.

Tagesordnung:

1. Jahresbericht.
2. Kassenbericht.
3. Wahl zweier Revisoren für das nächste Geschäftsjahr.
4. Bestimmungen über den Geschäftsgang bei den Prüfungen.
5. Wahl: a) des geschäftsführenden
   b) des künstlerischen Vorstandes.

I. A.:

Xaver Scharwenka,

I. Vorsitzender.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Mommsenstr. 19.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Blanka Morill, Gesangspädagogin, Dresden, Münchnerstrasse 17 p.
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. Semesterbeginn: April und Oktober. Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor Ph. Schmitt, Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

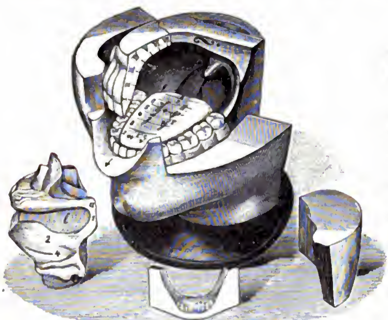
Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
Sommerkurse
meiner kombinierten Lehrmethode
Kallisthenie
Atemgymnastik Tonbildung.
Vierwöchentl. Dauer bei tägl. Unterricht. 1. Mai, 1. Juni, 1. Juli, 1. August. Wohnungen für Teilnehmer event. im Institut Berlin N.W., Rathenowerstr. 6.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.



Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

No. 16. **Berlin, 15. August 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Ueber Liszt's Klaviertechnik.

Von

A. Maecklenburg.

(Schluss.)

Nicht bloss orchestrale Effekte weiss Liszt mit unerreichter Kunst auf dem Pianoforte wiederzugeben, sondern auch — vokale. Dem König des Klavierspiels waren die Grenzen für die Ausdrucksfähigkeit seines Instruments natürlich bekannt. Wenn Liszt auch wie jeder andere auf die Continuität des Klaviertons Verzicht leisten musste,*) so wusste er doch zu seinem Troste, dass das Klavier wenigstens in der Tonfolge ein Schwellen und Abnehmen gestattet. Von hier aus war aber für Liszt die Möglichkeit geboten, durch technische Kunstmittel, durch eine unendlich verfeinerte Anschlagskunst, durch die geistreichste Gestaltung der Dynamik, Rhythmik und Akzentuation die mechanische Unzulänglichkeit des Pianoforte für den Gesang zu überwinden und vokale Wirkungen, die gefühlvollsten Cantilenen auf dem Klavier hervorzuzaubern, wie sie vor ihm kaum einer (ausser Thalberg und Field — nach der Seite des äusseren gesanglichen Anschlags hin —) geahnt, geschweige denn ausgeführt hat. Wie Liszt verstand wohl kaum einer auf dem Klavier zu singen; unübertrefflich war er in der Kunst der Cantilene, nur annähernd hat ihn darin nach ihm Rubinstein erreicht, von den neueren und neuesten Virtuosen niemand. Man muss Liszt's Liedübertragungen, besonders die von Schubert, genau studiert haben, um ermessen zu können, welche mannigfachen und reichhaltigen technischen Kunstmittel er anwandte, um jenen leidenschaftlichen Ausdruck, diese Fülle von gesanglicher Poesie, diesen seelenvollen Gehalt darstellen zu können, den man vor ihm dem trockenen Schlaginstrument garnicht abzugewinnen schien. Vor Liszt wandte man bei Wiedergabe vokaler Melodien die 2—3 gestrichene Oktave an, wobei man die meistens dünn gesetzte Begleitung der linken Hand anvertraute. Man hatte nie den Versuch gemacht, den Tenor auf dem Piano zu vertreten. Doch bereits bei Thalberg finden wir schon jene reizende Spezialität, die Melodie in der Tenorlage zu geben, während beide Hände sich in dieselbe

*) Der nach den Angaben des Meisters von Alexandre-Paris gebaute Riesenflügel auf der Altenburg zu Weimar wusste freilich — in gewissem Sinne — auch dieses Manko zu beseitigen.

teilen und sie mit glatten, wundervoll klingenden Akkordarabesken umranken. Liszt hat also allerdings diese Art der Wiedergabe vokaler Partien auf dem Pianoforte nicht erfunden, wie noch Weitzmann in seiner „Geschichte der Klaviermusik“ behauptet; er hat aber dieser Spezialität Thalberg's die weiteste Ausdehnung gegeben und sie in einer Weise vertieft und vergeistigt, wie es der erste Erfinder nicht geahnt hatte. Mit der bezaubernden Gewalt einer klangvollen Männerstimme kommen oft weit ausgesponnene Cantilenen zu Gehör (die sehr oft mit dem Daumen der linken Hand auszuführen sind), in jedem Augenblick durch Begleitungen unterstützt, denen eine grosse harmonische Ausbreitung und die möglichste rhythmische Beweglichkeit zuerteilt werden. Während aber bei Thalberg die begleitenden Figuren nach gewissen, nicht allzu zahlreichen Schablonen gebaut sind, die immer wiederkehren und im Grunde nur sinnliche Klangreize ausüben, während der kantilenenartige Schwerpunkt bei Thalberg der Begleitung jeden inneren Aufschwung, jede Steigerung zum Presto entzieht, so dass oft die erstaunlichsten Arpeggien nur langsame Gefühlsbewegungen umspielen und immer nur das Gefühl einer kühlen, glatten, ja monotonen Erhabenheit erzeugt wird, — unterliegt bei Liszt in wohlberechtigter Vermeidung alles Konventionellen die Begleitung vokaler Episoden oder ganzer Gesänge der poetischsten und sinngemässesten Gestaltung. Liszt's Liedbearbeitungen sind eben Transkriptionen, Umschreibungen im poetischen Sinne des Wortes; jene begleitenden Figuren und Cadenzen, die unter der unfehlbaren Applikatur des Erfinders, sei es perlend, sei es ungestüm, sei es sanft klagend etc., die Melodien umspielen, sind kein blosses Tonspiel, vielmehr sind sie die Vehikel für die Exposition des Ganzen, sie sind Inkarnationen der seelischen Vorgänge und Spannungen, welche der Text selbst, seine augenblickliche Stimmung in dem Tondichter auslöst; die Melodie wird bei jeder Wiederkehr mit neuen Figurationen umkleidet, die aus irgend einem ästhetischen Grunde oder formalen Motive, aus irgend einer sinngemässen Wendung der ursprünglichen, z. B. Schubert'schen Begleitung, vor allem aber aus dem praktischen Inhalt der Strophe selbst herausgeboren sind und dadurch ihre innere Berechtigung und Lebenskraft dokumentieren. Indem so alles nackte und unmotivierte Passagenwerk ausgemerzt, das technische Füllwerk in engem Anschluss an einen melodisch-modulatorischen Plan erscheint, der ebenfalls mit der Entwicklung der Idee im Einklang steht, werden Liszt's Liedtransskriptionen zu lebensvollen, einen Kunstwert ersten Ranges beanspruchenden Gebilden, welche ganz und gar die eigentliche Unzulänglichkeit des Instruments für vokale Uebertragungen oder eigentlich gesangliche Kompositionen vergessen lassen. Wo der Höhepunkt der Melodie das Aushalten eines vollwertigen, mit einer Fermate versehenen Tones verlangt, in welchem sich der Ueberschwall des lyrischen Gefühlsergusses zusammengedrängt, wird dieser natürlich nicht leer gegeben, was auf dem Pianoforte seiner Natur nach einen dünnen, ernüchternden, also gerade das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung wiedergebenden Eindruck machen würde; vielmehr bildet der Fermaten-Ton den Ausgangspunkt einer die Pause ausfüllenden Figur, die den eigentlichen Gefühlsinhalt tonmalerisch in sinngemässer Weise wiedergibt, sei es, dass sie kaskadenartig wie eine blitzende fontaine lumineuse aufsteigt oder träumerisch zurücksinkt oder elegisch-morendo verstäubt, je, nachdem es der innere Sinn verlangt. In dem Andantino der Don Juan-Fantasie tritt nach den Sehnsuchtstönen Don Juans (in: Reich mir die Hand): Komm, o komm!



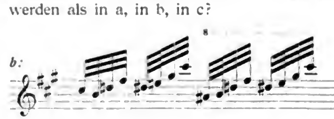
in der rechten Hand die Arpeggie ein:





(Seite 11)

Kann das überschwengliche Seligkeitsgefühl der Liebe (a), das Herzanstürmende (b), das Lockende (c) ausdrucksvoller wiedergeben werden als in a, in b, in c?





Liszt's Technik, von der wir hier nur die hervorstechendsten Charakterzüge haben darstellen können, steht ganz und gar im Dienste seines Stiles, der von höchster Originaltät*) ist. Letztere kommt ihm eben deshalb zu, weil er der Ausfluss seiner musikalischen Empfindung, seines musikalischen Charakters, seiner musikalischen Persönlichkeit ist. Liszt's Stil findet somit überall da seine reinste Ausprägung, wo er unmittelbar aus seinem phantastischen, echt magyarischen Wesen fliesst. Die beiden Pole, um welche dasselbe kreist, — das mutwillige, launische, von wild aufgeregten Leidenschaften aufschäumende (das dionysische, bacchantische) Element und — das elegische, schmachtende, träumerische, das geläuterte, von allen irdischen Schlacken freie, in den Sphären sinnender Extase schwebende Element (das appolinische, um mit Nietzsche zu reden) — diese beiden Gegensätze sind es, welche die Prinzipien des Liszt-Stils bilden. Während aber im Leben seines Volkes, im Leben Liszt's selber diese Gegensätze oft ohne irgend einen Uebergang in einander verfliessen, — in Liszt's künstlerischer Gestaltung, in den Schöpfungen seines Stils finden wir sie in höchst künstlerischer Weise vermittelt und miteinander versöhnt. Wenn nun die Eigenart eines Stils auf der originellen Gestaltung der Rhythmik, Melodik und Harmonik basiert, so müssen auch letztere in hohem Grade die Eigentümlichkeit des Liszt-Stiles und seines Wesens aufweisen. Auf das Konto des dionysischen Elementes in seinem Wesen kommt der tolle Wechsel rhythmischer Varianten und Taktveränderungen, die Neigung zum rubato und zu synkopischen Verschiebungen, wie sie uns z. B. in den in geistreichster Rhythmik gestalteten ungarischen Rhapsodien entgegentreten, auf Rechnung des appolinischen kommen spezifische Eigenheiten der Liszt'schen Rhetorik, wie sie seine ganze Melodik durchziehen: der Reichtum an pathetisch fortschreitenden Sequenzen, an Gedankenstrichen und Interjektionen, plastische Apostrophierungen, die den überschwenglichen Gefühlsstrom unterbrechen und sich oft zu exstatischen steigern. Auch Liszt's Harmonik wird von diesen beiden Grundelementen seines musikalischen Wesens hauptsächlich bestimmt. Ich erinnere hier nur inbezug auf das erste Element an die heissblütige Fuge in der H-moll-Sonate, sowie inbezug auf das zweite Element an die wunderbare Harmonik der Petrarka-Sonette und der Liebesträume: ein wahrhaft klassischer, appolinischer Hauch von innigster Gefühlswärme ist darüber ausgebreitet. Der Ausprägung dieser zwei Grundelemente der Liszt'schen Muse dienen die überreichen technischen Mittel seiner Harmonik, welche eine Palette neuer Farben, eine Fülle geistreicher Kombinationen aufweisen, die vorbildlich auf die spätere „neudeutsche Schule" gewirkt haben; aber auch solche, welche die Schranken eines musikalischen Genies erkennen lassen, wie z. B. die plötzlichen Modulationen und Ausweichungen in die obere Terz, die Neigung, die Harmonik auf Ausnahmsintervallen zu gründen, seine Abhängigkeit von chromatischen Gängen und anderen Reizmitteln des Ausdrucks, die zu stehenden Formeln verbraucht werden; endlich der grössere Teil jener Satzbildungen, in denen Perioden und grössere Redeteile durch unaufhörliche Wiederholungen und blosse Transpositionen des ersten Gliedes entwickelt werden. (Hermann Kretschmar: „Führer durch den Konzertsaal" III. Aufl. I 316/17.)

Was Liszt einmal von der menschlichen Natur im allgemeinen sagte, dass sie „une intelligence, servie par des organes" sei, kann man auch auf seine Technik anwenden; sie stand völlig im Dienste der Intelligenz, des Ideals, und das Festhalten des Ideals war bei Franz Liszt stets der höchste Zweck seiner Kunst, auch seiner technischen.

*) Die Mythe ist weitverbreitet, als hätte Liszt oft bei Wagner Themenanleihen gemacht. In vielen Fällen findet gerade das umgekehrte Verhältnis statt. In manchen grossen Werken Liszt's, wie in der „Faust-Symphonie" in der „Legende von der hl. Elisabeth" finden wir geradezu die Vorbilder für spätere Werke Wagner's. Wagner'sche Themen erscheinen in melodischen Bildungen Liszt's oft vorgedacht.

Als Wagner sich noch völlig im Banne der altklassischen Meister bewegte, ging Liszt schon selbstständig seine neuen Wege. Göllerich hebt in seiner Liszt-Biographie z. B. hervor, dass der Anfang des „Parsifal" mit dem früher geschriebenen Beginne des „Excelsior" von Liszt übereinstimmt.

Aus der Praxis des Unterrichts.*)

Von

Luise Teigelkampff.

Die nachfolgenden Ausführungen über ein bereits vielfach variiertes Thema machen keinen Anspruch, absolut Neues zu bringen. Da sie aber aus langjähriger Praxis resultieren, so dürften sie jüngeren Kollegen in ihrer eigenen Praxis vielleicht dennoch zu statten kommen.

Gediegene und umfassende Kenntnisse sind für den Lehrenden selbstverständlich, aber das umfassendste und gediegenste Wissen ist zur Erzielung befriedigender Unterrichtsresultate noch nicht ausreichend. Es muss sich ihm als gleichwichtiger Faktor das pädagogische Talent hinzugesellen, die Kunst, den Lernenden die Aufgaben leicht und angenehm zu gestalten. Dazu gehört in erster Linie Autorität des Lehrers über seine Schüler. Mit der Autorität ist es eine eigene Sache. Mancher erreicht durch einen einzigen Blick mehr, als ein anderer mit vielen Scheltworten. Vereint sich mit dem Respekt die Hochachtung, gelegentlich bis zur Verehrung gesteigert, vor dem Wissen des Lehrers, so werden die Schüler gern und freudig arbeiten, fehlen diese Vorbedingungen, so geschieht wenig und das Wenige mit Unlust. Immerhin ist die Verehrung für die Person des Lehrers noch nicht das Wichtigste und Wünschenswerteste. Der treibende Faktor wird immer Liebe zur Sache, Liebe zur Wissenschaft, Liebe zur Kunst sein. Und diese Liebe, die alle Hindernisse spielend überwindet, in die Herzen der Schüler zu pflanzen, ist die hohe, aber schwere Aufgabe des Lehrers. Dazu gehört, dass der Lehrer selbst warmer Begeisterung fähig ist und dass er es versteht, sich auf das Niveau der Fassungskraft seiner Schüler zu stellen.

Wenn ich von warmer Begeisterung spreche, so verstehe ich darunter nicht eine äussere Kundgebung derselben, sondern ich meine ein inneres tiefes Interesse, ein Eingehen in den Geist der Lehrgegenstände, ein Aufgehen in den heiligen Ernst des Berufes.

Ein nüchterner Pedant kann wohl ein Gedicht in die betreffenden Versfüsse kunstgerecht zerlegen, er kann Geschichtszahlen, Schlachten aufzählen, religiöse Fragen und Zweifel mit Vernunftgründen beantworten und widerlegen; er kann auch ein Musikstück analysieren, die Modulationen der Tonarten erklären, über Anschlag und Rhythmus reden.

Aber die erhabene Schönheit der Geisteswerke unserer Dichterheroen, die Grosstaten der Nationen ergreifen ihn nicht, die wunderbare Macht des religiösen Segens lässt ihn kalt, auch der bestrickende Zauber der Tonwellen geht ihm verloren. So kann er natürlich auch keine Begeisterung in die jugendlichen Herzen säen, aus der so oft eine ungeahnt reiche Ernte erwächst.

Die zweite Bedingung, dass der Lehrer verstehen muss, sich in den geistigen Standpunkt seiner Schüler hinein zu denken, ist manchmal recht schwer zu erfüllen und viel schwerer im Privatunterricht als in der Schule, wo die Ziele gesteckt, die Themen gegeben sind. Aber selbst hier hängt es oft einzig von der Fähigkeit der Lehrenden ab, sich in den kindlichen Gedankengang, die kindliche Fassungskraft der Zöglinge hineinzuversetzen, damit der Unterricht sich fröhlich und gedeihlich gestalte. Einem Künstler verwischen sich so leicht die Anfänge seiner Kunst, er weiss sich auf der Elementarstufe nicht mehr zurechtzufinden. Zu der Zeit meines Konservatoriumbesuches wurde der Unterricht in der Theorie von einem Professor erteilt, der, ein hochgebildeter Musiker und ein feinsinniger Komponist, dennoch nicht imstande war, seinen Schülern einen komplizierten Akkord so zu erklären, dass sie ihn verstanden. Er setzte immer zu viel voraus und die Folge davon war, dass seine Schüler, ausgenommen die bis zur Kompositionslehre Vorgeschrittenen, unbefriedigt, ohne Nutzen aus seiner Stunde gingen. Mehrmals auch habe ich in meiner Praxis kleine Schülerinnen übernommen, die von ihren hochmusikalischen Müttern den ersten Unterricht erhalten hatten, oft monate-, einmal zwei Jahre lang, ohne dass es ihnen gelungen wäre, den Kleinen die Noten richtig beizubringen. Allerdings ist dazu, und speziell im Elementarunterricht der Musik, ein zweites Erfordernis unumgänglich nötig, das ist unbegrenzte, unerschütterliche Geduld. Und diese Geduld, besonders bei lebhaftem, geistig regem Temperament, ist selten eine Naturgabe, sie ist eine mit grosser Selbstüberwindung zu erlernende schwere Kunst, die man sich nur in langjähriger Praxis erringt.

Noch ein grosser Feind stellt sich einem erfreulichen Resultat in der Privatlehrtätigkeit hemmend entgegen, das ist der falsche Ehrgeiz des Lehrers. Jeder Musiklehrer hat wohl schon dieselbe Erfahrung gemacht. Man übernimmt Schüler aus anderer Hand, man erkundigt sich, was sie gespielt haben und erhält etwa die Antwort: „Sonaten von Beethoven, Walzer von Chopin“ etc. Bei näherer Prüfung stellt sich heraus, dass die Betreffenden kaum eine Clementi'sche Sonate, ein Rondo von Kuhlau zu bewältigen imstande sind.

Oft auch hört man die berechtigten Klagen der Eltern, dass ihre Kinder niemals vorspielen

*) Vortrag, gehalten im Verein akademisch gebildeter Musiklehrer und -Lehrerinnen zu Köln.

können oder wollen. Auch hier trifft den Lehrer die Schuld, mit klassischen Namen prunken zu wollen.

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass auch die musikalisch Unbegabtesten ein Tonstück fehlerlos vortragen lernen, nur muss dasselbe nicht nur ihrem Können angemessen, sondern es muss demselben untergeordnet sein. Mit instruktiven Sachen soll man die Schüler fördern und weiterbringen, ein Vortragsstück darf von technischen Schwierigkeiten nur solche bieten, die der Schüler spielend überwindet, so dass er seine ganze Kraft auf einen schönen, ruhigen Vortrag verwenden kann. Ist es ihm erst einige Male gelungen, frei und ruhig vorzutragen, so gewinnt er Selbstvertrauen und Sicherheit für alle nachfolgenden Gelegenheiten. „Ich kann es ganz gut, aber beim Vorspielen bin ich nervös", hört man häufig. Das ist in den meisten Fällen unrichtig. Können ist nicht, was uns ein- oder zweimal zufällig gelingt, sondern Können ist das vollständige Beherrschen einer Aufgabe, so dass sie auch unter erschwerten Umständen, etwa vor einem kritischen Publikum, nicht misslingt. Dies Bewusstsein lässt ein nervöses Gefühl nicht aufkommen.

Dr. Hiller, der frühere Leiter des Cölner Konservatoriums, ein hervorragender Mozartspieler, sagte in einer seiner anregenden Vortragsstunden über das öffentliche Spielen:

„Ich selbst bin über eine gewisse Emotion beim Vorspielen nie herausgekommen, aber der Zuhörer darf nichts davon merken."

Allerdings gehört der redliche gute Wille des Schülers dazu, eine momentane unbequeme Regung tapfer zu überwinden; diesen guten Willen zu wecken und zu stärken ist aber wiederum Sache des Lehrers, und zwar liegt hier der schwerste Teil seiner Aufgabe.

Jeder Schüler, besonders im Privatunterricht, muss nach seiner Individualität behandelt werden, und das ist nicht immer leicht. Es gehört ein ausdauerndes psychologisches Studium dazu, immer aber ein liebevolles Verstehen und Eingehen auf die Eigentümlichkeiten des Schülers.

Bei dem einen bewirkt ein kleines Lob, eine freundliche Ermutigung zu rechter Zeit oft Wunder, den andern muss ein scharfer Tadel aus seiner Geistesträgheit wecken.

Grosse Vorsicht ist bei den Unbegabten geboten, deren Ehrgefühl geradezu ertötet werden kann, wenn ein unbedachter Lehrer ihnen eine verachtende Behandlung widerfahren lässt für Leistungen, die sie besser zu liefern ausser Stande sind.

Die schwierigsten sind die Indifferenten. Eigensinn, Flüchtigkeit, Faulheit sind mit den gegebenen Waffen zu bekämpfen, an den Gleichgültigen scheitert aber auch der beste Wille. Lob reizt sie nicht, Tadel schreckt sie nicht und Ehrgeiz kennen sie nicht. Hier gilt es, die gewöhnliche breite Fahrstrasse zu verlassen und einen Seitenweg einzuschlagen.

Wollte man solche Schüler die hergebrachte Skala von Fingerübungen, Etüden und Sonaten durchlaufen lassen, so würde man wenig oder nichts erreichen, der Unterricht gestaltete sich für beide Teile zur Qual. Dagegen glückt es manchmal, ein, wenn auch anfangs schwaches Interesse durch eine leichte, ins Ohr fallende Melodie, ein Volkslied oder ein Opernthema zu wecken. Selbst ein indolentes Kind empfindet eine gewisse Freude, wenn ihm ein Liedchen gelingt, das die Mutter gesungen, oder das es auf der Strasse von einer Orgel gehört hat.

Nur Mühe darf es nicht davon haben, die überlässt es dem Lehrer, der ihm alles möglichst bequem zurechtlegt. Allmählich erwacht ein ganz klein wenig Stolz auf das geringe Können, man geht einen Schritt weiter, sehr vorsichtig, sehr geduldig und hat dann nicht selten die für alle Mühe entschädigende Freude, den schlafenden Eifer aufgerüttelt und zu mässigen Leistungen sich entwickeln zu sehen. Aber selbst diese bescheidenen Erfolge würden nicht möglich sein, ohne die vorher besprochene Liebe zur Sache, die allein das Wunder vollbringt.

Wenn ich hier vorzugsweise von der Musik sprach, so geschah es, weil ich auf diesem Gebiete meine Erfahrungen sammelte; ich glaube aber mit der Annahme nicht fehl zu gehen, dass die gleichen pädagogischen Grundsätze sich auch auf allen anderen Lehr- und Lerngebieten verwerten lassen.

Im Schulwesen erstrebt man seit Jahren eine gänzliche Umwandlung zum Besseren, die sich aber, wie alle eingreifenden Reformen, nur langsam und allmählich Bahn bricht. Vieles stellt sich auch hier hemmend in den Weg, das schwerfällige Festhalten am Althergebrachten, die Furcht vor unbequemen Neuerungen, vor allem der dem Menschen angeborene Widerspruch, der sich den meisten reformatorischen Bestrebungen gegenüber erhebt.

Und doch ist es ein hohes, schönes Ziel, das die Freunde der Jugend vor Augen haben, für das sie im unermüdlichen Eifer ringen und kämpfen, immer das Banner hochhaltend mit der leuchtenden Schrift:

„Auf dass die Jugend golden bleibe!"

Nicht der solide Wissensschatz der Schüler soll geringer werden, es gilt nur, überflüssigen, die Köpfe verwirrenden Ballast abzuwerfen, der die Stunden kürzt, die zur körperlichen Pflege und Erholung der Schüler dringend notwendig sind. Wissensgebiete, die für das praktische Leben keinen Wert haben, sollen beschränkt, die häuslichen Arbeiten auf ein möglichst geringes Mass reduziert, das eigentliche Studieren und Arbeiten in die Schulstunden verlegt werden, so dass es nach denselben auch wieder Freistunden gibt.

Aber was die Schüler entbürdet und entlastet, das legt doppelte Verantwortung auf die Schultern der Lehrer. Es gilt mit weiser Sparsamkeit der Zeit jede Viertelstunde einzuteilen und auszunutzen und alles irgend entbehrliche fallen zu lassen zugunsten wichtigerer Dinge.

Das alles aber ist schwer, besonders für junge Lehrkräfte, es erfordert ein vollständiges Beherrschen nicht nur des einen gerade vorliegenden Lehrgegenstandes, sondern der sämtlichen Wissensgebiete; es erfordert auch ein unausgesetztes Anspannen aller geistigen Kräfte und ein ausdauerndes Studium der Psychologie, die uns über die ursprüngliche Verschiedenheit der menschlichen Begabung die wichtigsten Aufschlüsse erteilt und deshalb zu einer vernünftigen und gesegneten Arbeit an der Jugend ganz unerlässlich ist. Auch unser Musikunterricht bedarf noch in mancher Beziehung der Reform, hier gilt es weniger, Ballast abwerfen, als das noch vielfach herrschende Schablonenhafte abstreifen und statt dessen mehr musikalisches Leben, musikalischen Geist hineintragen. Das ist aber nur möglich durch eine allgemeine musikalische Bildung.

Ich spreche hier weniger von den grossen Bildungsanstalten, den Konservatorien der Musik, an denen den Schülern oft das Beste geboten wird, als vielmehr vom Privatunterricht, der noch vielfach im Argen liegt, und ich bin mir der Schwierigkeiten bewusst, die sich meinen Vorschlägen in dieser Hinsicht entgegenstellen. Da sollen die Schüler mit einer ganzen oder zwei halben Stunden in der Woche auskommen, während doch im Schulunterricht weit weniger schwierigen Fächern mindestens 2—3 Stunden zugeteilt sind; da wird jeder Vorwand benutzt, um eine Stunde ausfallen zu lassen, alle anderen Pflichten, auch Vergnügungen gehen vor. Wie kann man unter so ungünstigen Verhältnissen, vor allem in so beschränkter Zeit den Schülern eine allgemeine musikalische Bildung vermitteln? Diese Frage hat mich oft und lange beschäftigt, bis ich für meine Zwecke einen Ausweg fand, der sich in einer Reihe von Jahren prächtig bewährte, von dem zu sprechen ich mir deshalb erlaube. Es ist eine gemeinsame, sogenannte theoretische Stunde, die ich wöchentlich einmal in meiner Wohnung gebe, zu welcher sich die heranwachsenden Schüler, meist 8—10, die ziemlich auf gleicher Stufe stehen, gern und pünktlich einfinden. Mit Eifer und Interesse widmen sie sich dem gebotenen Wissen, es lernt und behält sich ja alles so viel besser, was gemeinschaftlich betrieben wird, und der Ehrgeiz spielt auch eine Rolle dabei. Ich biete den Schülern in diesen Stunden Intervallen- und Akkordlehre, die Umrisse der Formenlehre, die Biographien der bedeutendsten Komponisten, später den Inhalt beliebter Opern, wir besprechen die hervorragendsten Werke der Tonmeister und anderes mehr. Eine Prüfung am Ende des Semesters ergab stets ein sehr befriedigendes Resultat.

In der vierten Stunde jeden Monats ruht das Wissenschaftliche und wir widmen uns der Praxis. Es wird vierhändig vom Blatt geübt, ausserdem finden immer kleine Musikvorträge statt, durch welche die Schüler Gelegenheit haben, sich an das gefürchtete Vorspielen zu gewöhnen. Wer den Versuch machen will, und ich kann ihn nur aus vollster Ueberzeugung warm empfehlen, wird finden, wie alles in diesen Stunden betriebene, also alles, was die allgemeine musikalische Bildung fördert, dem praktischen Klavierunterricht zu statten kommt.

Ein Musikstück, das der Schüler in die einzelnen Perioden einteilen, in dem er die Motive herausfinden und die Modulationen verfolgen kann, hat naturgemäss für ihn mehr Interesse, als ein Stück, das er nur gedankenlos abspielt, und mit dem Interesse wächst der Eifer und die Lernbegierde.

Allerdings sind die weiten Entfernungen in der Grossstadt diesem Unternehmen nicht immer günstig, — aber bekanntlich findet sich bei gutem Willen auch immer der Weg für das, was reizt und anregt — und ungemein anregend gestalten sich diese Unterrichtsstunden, wenn vom Lehrer keine Mühe gescheut wird, wenn er, immer weiter arbeitend an der eigenen Bildung, die musikalische Erziehung der ihm anvertrauten Kunstjünger zu seinem eigentlichen Lebenszweck macht.

Ein solches Streben trägt seinen Lohn und reichen Segen in sich selbst, es hebt hoch hinaus über die alltäglichen Mühen und Beschwerden des Berufs, es gibt eine tiefe innere Befriedigung und stete rege Schaffensfreudigkeit.

Zum Gastspiel der russischen Hofoper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Schluss aus No. 11.)

Michael Glinka hatte mit seiner Oper „Das Leben für den Zar“ die russische Musik aus den ausgefahrenen Gleisen der Auslandsnachahmerei in die Bahnen der Pflege des eigenen Volkstums geführt; das von ihm begonnene Werk wurde seitdem eifrig fortgeführt. Grosse Sammlungen rus-

sischer Volksmusik ermöglichten ein eindringliches Studium der harmonischen und rhythmischen Eigenart. In einer ausgedehnten Pflege der Instrumentalmusik gewann man volle Freiheit in der Behandlung dieser neuen Musikmittel, so dass es nun auch nicht schwer fiel, die grössten einstimmigen Gesangsformen sowie das Rezitativ aus nationalen Elementen zu gestalten. Trotzdem hat mir von allen aufgeführten Werken das Glinka'sche am meisten einen volkstümlichen Eindruck gemacht. Das liegt zumeist am Stoff. Der Einfluss Alexander Puschkin's muss in Russland viel grösser sein, als wir nach der eigentlichen Bedeutung seiner Werke schliessen möchten. Denn genau genommen ist in Puschkin doch wenig vom russischen Volkstum lebendig. Er ist selber Erzeugnis des russischen Salons und hat auch bloss für diesen geschrieben.

Es ist wohl ein Beweis für die Tatsache, wie schwer die Oper eigentliche Volkskunst wird, wie sehr sie durch ihren ganzen Zuschnitt, durch die schier unüberwindliche Notwendigkeit, mit sehr grossem Aufwand zu arbeiten und darum teuer zu sein, zur Kunst der besseren Gesellschaft vorherbestimmt ist, wenn in dieser Oper bis auf die neueste Zeit hinein Puschkin und die ihm verwandten Dichter wie Lermontoff die eigentlichen dramatischen Nährquellen sind. Denn wirklich volkstümlich können doch diese Dichter unmöglich sein. Man muss die Werke Puschkin's kennen, wenn man am Inhalt, am Geschehen dieser Opern eine rechte Freude haben soll. In Russland ist das, soweit überhaupt die Schulbildung reicht, zweifellos der Fall. Das sieht man auch an den Darstellern. Die kommen als ganz scharf individualisierte Gestalten auf die Bühne; in Bewegung, Kostüm, in der ganzen Art des Auftretens fühlt man, dass sie eine bekannte Gestalt vorstellen, die in ihnen viel ausgebildeter ist, als aus den im Operntextbuch vorkommenden Zügen möglich wäre. Sie schaffen eben die Gestalt aus der Erzählung Puschkin's. Ebenso fehlen in der Oper die wichtigsten psychologischen Entwicklungen. Es wird uns einfach das Geschehen einer späteren Szene vorgeführt, und wir müssen uns alles das ergänzen, was zu dieser Tatsache hingeführt haben kann.

Auch in Tschaikowsky's (1840—1893) „Eugen Onegin" (1879) und „Pique-Dame" (1890) sind die Genrebilder das, was dem Nichtrussen am meisten im Gedächtnis haftet. Das erstere Werk ist übrigens als „lyrische Szenen" bezeichnet. Beide Opern sind in Deutschland öfter aufgeführt worden; ihrer dauernden Einführung steht die Schwerverständlichkeit der Handlung und der Charaktere für eine nicht gut vorbereitete deutsche Zuhörerschaft im Wege. Bei „Pique-Dame" ist das noch weit schlimmer als bei „Eugen Onegin", da Puschkins von ihm selbst recht gleichgültig behandelte Novellen natürlich noch weniger bekannt sind, als sein episches Hauptwerk. Entgegen der allgemeinen Einschätzung steht nur die Musik zu „Pique-Dame" höher, als die allerdings wundervoll gearbeitete Partitur des „Onegin". Die Mannigfaltigkeit ist in der „Pique-Dame" grösser, als in dem schier einseitig schwerblütig lyrischen „Onegin". Die Vorgänge allerdings vermögen auch den, dem sie aus der Novelle Puschkins vertraut sind, nicht im Innersten zu ergreifen, sondern nur aufzuregen. Ja, die Häufung des Schauerlichen in den vier letzten Bildern wirkt fast abstossend und gefährdet das Ganze. Aus diesem Gefühl heraus hat Tschaikowsky in die drei ersten Bilder möglichst viele helle Lichter zu bringen gesucht, und darin ist er ja glänzender Meister. Vor allem ein köstliches Musizieren im intimen Kreise junger Rokokodamen und dann ein reizendes Schäferspiel bei einem Ballfeste sind Perlen anmutigster Musik. Auch schwere dramatische Wucht hat Tschaikowsky gegeben, wie die gross angelegte und in prachtvollen Melodiebogen sich aufbauende Szene der Lisa im sechsten Bilde dartut. Voll packender Leidenschaftlichkeit ist das grosse Liebesduett im zweiten Akt; von einer unheimlichen Kraft der Schilderung des Bangen, Ungewissen die Einleitung zum vierten Bilde, in das ein helles Licht fällt durch eine Grétry's „Richard Löwenherz" entnommene Romanze, die die greise Gräfin, in der Rückerinnerung versunken, vor sich hinsummt.

Während ich es bei Tschaikowsky's Opern bedauere, dass sie ihrer russischen Besonderheit wegen wohl niemals bei uns heimisch werden können, ist die Beiseitesetzung Rubinstein's berechtigt. Sein Lermontoff's Dichtung entstammender „Dämon" gehört zu jenen Geistern, die in der Liebe eines Menschenweibes Glück suchen. Die Besonderheit dieses russischen Dämons liegt darin, dass er eigentlich die Seele Lermontoff's ist. Im Grunde revolutionärer Weltschmerzler, durch höhere Mächte (ob Himmel oder nikolaitisches Staatsregiment, bleibt sich gleich) zur Untätigkeit verurteilt, wühlt er sich in einen Hass gegen alles Bestehende und sich selbst ein. Aber dem Hass fehlt die Grösse, er ist nur Mittel zur Selbstbetäubung; trotz aller grossen Worte ist das einzige Verlangen ein bischen ganz gut bürgerlichen Erdenglücks. Lermontoff ist unter den bedeutenden Dichtern die unvermischteste Verkörperung dieses bei allem Lebensdurst ganz in Lebensohnmacht geratenen Byronismus. Das bestätigt auch diese Dichtung. In der Fürstentochter Tamara, die am Vorabend ihrer Hochzeit steht, sieht der Dämon das Weib seiner Sehnsucht. Findet sie zunächst gegen seine verführerische Schönheit, seine lockenden Versprechungen Widerstandskraft im Gedanken an den geliebten Bräutigam, so weiss sie sich, nachdem der Dämon den Geliebten in den Tod geführt, nur im Kloster eine Zuflucht. Aber auch hierher verfolgt sie der Dämon. Mitleid über seine Einsamkeit, seine

seelische Zerrissenheit; sinnliche Erregung über seine Schönheit, der Glaube, ein Erlösungswerk vollbringen zu können, lässt sie endlich dem Verführer in die Arme sinken. Des Dämons Kuss tötet sie. Und die guten Engel lassen ihm nicht einmal seine Beute; gleich Gretchen wird sie „gerettet“ zum Himmel geführt, ohne dass man recht weiss, worauf sich ihre Rettung gründet, es sei denn, um dem Dämon in seinem Weltschmerz recht zu geben: „Ha, stets verwaist, o stets allein! — Weh!“ worauf ihm der gute Engel noch versichert, dass er nie Vergebung erlangen werde: „Ewig bleibst du allein, sündiger, stolzer Geist.“ —

Sehr enttäuscht hat mich Rubinstein's Musik. Man muss ja bei ihm immer mit den Oasen in weiten Wüsten vorlieb nehmen. Aber dass die Musik gar so kraftlos sei, hatte ich doch nicht gefürchtet. Auch das Russentum ist hier Mache; äusserliches Wirkungsmittel, nicht Herzenssache, wie bei den andern. In Deutschland wird der „Dämon“ wohl nur in Dresden Scheidemantel's wegen gegeben, der hier eine einzigartige Gelegenheit hat, seine Fähigkeit zu düsterer Sentimentalität zu zeigen. Aber Scheidemantel betont dabei, wo es angeht, das furchtbar Satanische und macht damit die Gestalt für den Deutschen verständlicher. Der Russe Tartakoff, der hier die Partie sang, war echter im Sinne Lermontoff's; ganz Weltschmerzler, weich und nur zuweilen auffahrend in Leidenschaft. Wir Deutsche verstehen bei einer solchen Gestalt dann nicht den Hass, die Sucht zur zerstörenden Tat. Wie uns ein solcher unglücklicher Dämon erscheint, hat bereits Klopstock in Abbadonna seines „Messias“ gestaltet. Seither wurde uns das Dämonische zur zerstörenden Macht des „Mephistopheles“; von ihm, der bereits das Gute schafft, obwohl er stets das Böse will, führt der Weg zu den schöpferischen dämonischen Mächten des Titanentums.

Zwei andere Werke, beide wieder nach Dichtungen Puschkins, waren für uns ganz neu. Alexander Dargomyschky's (1813 — 1869) „Russalka“ (die Wassernixe) dürfte in Russland eine ähnliche Stellung als romantische Volksoper einnehmen wie bei uns Lortzing's „Undine“, an die das Werk durch die Verwandtschaft des Stoffes und die Gesamthaltung der Musik erinnert. Diese russische Wassernixe ist zunächst eine ganz normale hübsche Müllerstochter, die infolge des Treubruchs ihres Geliebten, eines Fürsten, ins Wasser geht und dort zur Nixenkönigin wird. Wie Lortzing's Undine greift sie störend in des Treulosen Hochzeitsfest ein und zieht ihn später auf den Grund in ihr Wasserschloss. Das 1856 entstandene Werk steht in der Mitte von Dargomyschky's Entwicklung, der als getreuer Jünger Rossini's anfing und als Ueber-Wagnerianer endigte. Die „Russalka“ hat ihr schönstes in sehr hübschen Chorsätzen, bringt eine wirkungsvolle dreiteilige Arie und in einer wuchtigen Szene, die den wahnsinnig gewordenen Vater des unglücklichen Mädchens vorführt, ein wirklich dramatisches Rezitativ grossen Stils.

Gegenüber diesem älteren Werke bedeutet des als Hofkapellmeister in Petersburg wirkenden Eduard Naprawnik (geb. 1839) „Dubrowsky“ (1895) in dramatischer Hinsicht einen Rückschritt. Naprawnik ist nicht Russe, sondern Tscheche. Gewiss ist da Stammesverwandtschaft, aber der Grundcharakter der beiden Völker ist doch vollkommen verschieden. Smetana's Musik zeigt nicht einen verwandten Zug mit der russischen, und so ist auch Naprawnik's Oper die am wenigsten russische, die wir zu hören bekommen haben. Nicht dass es an nationalen Elementen darin fehlt; im Gegenteil, sie sind sogar gehäuft und treten mit einer gewissen Aufdringlichkeit vor uns, wie sich das fast von selbst ergibt, wenn etwas als Material und nicht als Ausdruck verwendet wird. So ist von besonderer Schönheit ein Trauerchor am Schluss des ersten Bildes, der in glücklichster Weise an russische Kirchenmusik anklingt und die imitatorische Stimmführung in den Kirchentonarten aufs beste mit der Stimmungsmalerei des modernen Orchesters verbindet. Im übrigen ist Naprawnik eine echt böhmische Musikantennatur. Unbekümmert um Ursprünglichkeit, ebensowenig verlegen um geschmeidige und sinnfällige Wendungen. Vor allem klingt seine Musik sehr gut. Von der Geistigkeit moderner Polyphonie dagegen, von der wirklich musikdramatischen Kraft des Orchesters, die Beethoven erschlossen, hat Naprawnik keine Ahnung. Er sieht überhaupt nur die einzelne Szene, ja den einzelnen Augenblick, und den komponiert er. Ein einziges Beispiel dafür: Auf das Gut des Vaters Dubrowsky kommt gerade, wenn dieser am meisten über dessen Verlust klagt, mit fröhlichem Schellengeläut im Wagen Troekurow, der ihm durch Betrug aller Art dieses Gut geraubt hat. Bei dem furchtbaren Aufeinanderprall der beiden Männer stirbt der alte Dubrowsky. Das Vor- und Abfahren Troekurows komponiert Naprawnik in der Art jener vielen Salonstücke, bei denen das Herankommen einer Militärkapelle und deren Wiederverschwinden vorgeführt wird. Von der Tragik dieses Verhältnisses nimmt die Musik gar keine Notiz, wo sich doch eine wunderbare Gelegenheit bietet, bei der Abfahrt die Lustigkeit des Wagengeläutes mit der ganzen trüben Stimmung kontrapunktisch zu verbinden. Kaum ist dann der Wagen verschwunden, so wird ein neues Register aufgezogen und es beginnt der oben erwähnte prachtvolle Trauerchor.

In diesem Mangel einer tiefer aufgefassten Polyphonie liegt überhaupt die Unfähigkeit der russischen Musik, vorläufig zum Musikdrama zu gelangen. Die russischen Opern aber haben ihr Publikum vorerst auch nur in Russland. Das hat, wie bereits angeführt, niemand schroffer und

stolzer ausgesprochen als Borodin, einer der tapfersten Vorkämpfer der russisch-nationalen Musik. So haben diese Musiker die Beschränkung des Wirkungskreises als nationale Notwendigkeit erkannt; ihr sich zu beugen, ist nach Turgenieff's Worten auch für den Künstler oberstes Gesetz.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Aus dem soeben versandten Jahresbericht der Hochschule für Musik in Mannheim, welche unter dem Protektorat der Grossherzogin Luise von Baden steht und von Karl Zuschneid, Königl. Musikdirektor, geleitet wird, ist zu entnehmen, dass die Anstalt im abgelaufenen Schuljahre von 234 Schülern besucht war. Vortragsabende und Uebungsaufführungen fanden insgesamt 28 statt, darunter sind hervorzuheben eine Grieg-Gedächtnisfeier, eine Aufführung mit Bruch'schen Werken zur Feier seines 70. Geburtstages, ein Konzert mit Vorträgen geistlicher Musik zur Feier des Geburtstages der Grossherzogin. Neu eingerichtet bez. reorganisiert wurden: 1. eine Chorklasse, welche auch Hospitanten aufnimmt, 2. eine Gesangsvorschule zur systematischen Einführung in die Elemente des kunstgemässen Gesangs, 3. ein Seminar zur planmässigen theoretisch-praktischen Ausbildung zum Lehrfach. Letzteres ist nach den Forderungen des „Musikpädagogischen Verbandes" organisiert und durch eine Uebungschule ergänzt, 4. Ensemble-Klassen für Klavier (4- und 8händig), an denen gleichfalls Hospitanten teilnehmen können. Das neue Schuljahr beginnt am 14. September.

In der Schule für höheres Klavierspiel zu Giessen, Leiterin Frl. Minna Körner, fanden im letzten Jahre eine Bach- und eine Chopin-Feier und ein ausschliesslich Beethoven'schen Werken gewidmeter Vortragsabend statt, die sich durchweg des besten Gelingens erfreuten und dem zielbewussten künstlerischen Streben der Leiterin das beste Zeugnis ausstellten. Die Schülervorträge wurden durch die Konzertsängerin Frl. Ida Stammler und den Violinisten Wilhelm Schättler wirksam unterstützt.

Der Bericht des Königl. Konservatoriums für Musik in Dresden über das 52. Studienjahr ist soeben zur Versendung gelangt. Die Anstalt hatte eine Frequenz von insgesamt 1443 Schülern und Schülerinnen, die von 119 Lehrern und Lehrerinnen Unterricht erhielten. Aus ihren Reihen wurden durch den Tod abberufen: Dr. Gustav Tyson-Wolff, seit 1891 als Klavierlehrer tätig, und Professor Albert Wolfermann, der der Anstalt seit 1873 angehörte und Violinklassen und Streicher-Zusammenspiel leitete. Die Aufführungen aller Art erreichten im letzten Schuljahre die Zahl 74, darunter 58 in Konzertform und 16 in Bühnendarstellung, 5 davon waren wohltätigen Zwecken gewidmet, eine Festaufführung galt dem Geburtstage des Königs. Eingeleitet ist der Bericht durch einen Artikel von Geh. Hofrat Professor Felix Draeseke: „Was tut der heutigen musikalischen Produktion not?", der bereits früher in den „Signalen" zum Abdruck gekommen war.

Das Becker'sche Konservatorium für Musik in Wiesbaden hatte zu seiner diesjährigen Prüfungsaufführung ausschliesslich Mozart'sche Werke — Originale und Bearbeitungen — gewählt. Verschiedene Sonaten- und Konzertsätze, die D-dur-Sonate für 2 Klaviere, die C-moll-Fantasie, die Ouvertüre zur Zauberflöte in achthändigem Arrangement, das Ave verum für Streichquartett mit Sopransolo und verschiedene andere Sätze ergaben ein ebenso reichhaltiges wie fesselndes Programm, das in seiner sauberen und verständnisvollen Wiedergabe einen durchweg befriedigenden Eindruck hinterliess.

Die Königl. Musikschule Würzburg, Direktor Professor Max Meyer-Olbersleben, war, nach ihrem 33. Jahresbericht, im abgelaufenen Unterrichtsjahr von insgesamt 1049 Eleven besucht, von denen 280 das Studium der Musik berufsmässig betreiben, die übrigen sind Hospitanten der Chorgesangsklassen und einzelner Lehrfächer von anderen staatlichen Unterrichtsanstalten. An musikalischen Aufführungen fanden statt: a) unter Mitwirkung sämtlicher Lehrkräfte der Anstalt: 6 Abonnementskonzerte und ein Kirchenkonzert, b) nur von Schülern ausgeführt: 3 Abendunterhaltungen, eine Schlussproduktion und 4 Morgenunterhaltungen vor geladenem Publikum. Das erste Abonnementskonzert, 23. Oktober 1907, bildete eine Gedächtnisfeier für den im vorhergehenden Schuljahr verstorbenen hochverdienten Direktor der Anstalt, Hofrat Dr. Kliebert, es brachte eine Reihe seiner Kompositionen zu Gehör. — Das neue Schuljahr beginnt am 18. September.

Vermischte Nachrichten.

Die Robert Franz-Singakademie zu Halle konnte in diesem Jahre auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken und feierte den Erinnerungstag durch ein Festkonzert, in welchem Händel's „Jubilate" in Franz'scher Bearbeitung, Chor- und Sololieder von Robert Franz und die Frauenchöre mit Harfe und Hörnern von Brahms zur Aufführung gelangten. Zu gleicher Zeit erschien von Dr. Hermann Abert „Geschichte der Robert Franz-Singakademie" (1833—1908), die zugleich einen Ueberblick über die Geschichte des älteren Halle'schen Konzertwesens enthält und manche interessante Aufklärung bringt. Die Leiter der künstlerischen Vereinigung waren bisher: G. Schmidt (1833—1841), Robert Franz (1842 bis 1867), Felix Voretzsch (1867—1881), Otto Reubke, der die Akademie noch heute leitet und dem das Verdienst zugesprochen werden kann sie zu einem modernen Chorinstitut grossen Stils umgewandelt zu haben. Die Mitgliederzahl beläuft sich heut auf 362.

Ernst Friedrich Richter's hundertjähriger Geburtstag soll in Grossschönau, seinem Geburtsorte, feierlich begangen werden. Am 24. Oktober geboren, widmete sich E. F. Richter nach vorangegangenen theologischen Studien ganz der Musik und wurde bei Begründung des Leipziger Konservatoriums als Lehrer der Theorie daselbst angestellt. 1868 zum Kantor an der Thomasschule gewählt, erhielt er später von der Universität den Titel als Universitäts-Musikdirektor verliehen. Durch seine theoretischen Lehrbücher hat er sich Weltruhm verschafft. Er starb am 8. April 1879 in Leipzig. Für die Feier ist ein Kirchenkonzert und ein Kammermusikabend geplant, die nur Werke von Richter enthalten sollen; ein Vortrag über das Leben und Wirken des berühmten Theoretikers wird sich den Veranstaltungen einfügen.

Am 31. Juli vollendete François Auguste Gevaërt in Brüssel sein 80. Lebensjahr. Der verdienstvolle Musikgelehrte blickt auf einen interessanten Lebenslauf zurück. Als Sohn eines Bäckers in einem flandrischen Dorfe in der Nähe von Oudenaarde 1828 geboren, war er für das Gewerbe seines Vaters bestimmt, seine Begabung trieb ihn jedoch früh zur Musik, er setzte es durch, als Chorknabe in der Kirche mitsingen zu dürfen und vom Dorforganisten Unterricht zu erhalten; aus einem musik-theoretischen Werk, das ihm der Zufall in die Hände spielte, lernte er die Elemente der Kompositionslehre und schrieb frisch und ohne Zagen Messen, Motetten und Klavierstücke. Durch Vermittlung eines Freundes kam er nach Gent auf das Konservatorium und erhielt bereits nach zwei Jahren den ersten Preis als Klavierspieler und, obgleich erst 15 Jahr alt, die Organistenstelle an der Jesuitenkirche. Im Jahre 1847 errang er sich den grossen Kompositionspreis für die Kantate „Belgie", zwei Jahre später, nachdem er bereits zwei Opern komponiert, trat er die mit dem Preise verbundene Studienreise nach Frankreich, Spanien, Italien und Deutschland an. Auf diesen Reisen entwickelten sich die Keime seiner schriftstellerischen Begabung. 1852 kehrte er nach Gent zurück, das er einige Zeit später mit Paris vertauschte. Hier entstanden weitere 9 Opern und eine Reihe von Orchesterwerken und Chören. 1870 schied er von Paris und wurde 1871 Direktor des Konservatoriums in Brüssel als Nachfolger von Fétis. Hier vollendete er seine „Geschichte und Theorie der antiken Musik", veröffentlichte u. a. „Les origines du chant liturgique" und schrieb ferner sein epochemachendes Hauptwerk „Traité d'instrumentation", das 1861 erschien und 1885 umgearbeitet wurde. Deutsche Ausgaben von den beiden letztgenannten Werken hat Professor Dr. Hugo Riemann veranstaltet.

Vom 30. Juni bis 2. Juli fand in New-York ein „Festival" des amerikanischen Musiklehrervereins statt. Zahlreiche Musiker aus allen Teilen der Union hatten sich hierzu eingefunden. Die Versammlungen und Konzertveranstaltungen fanden in dem neuerbauten Universitätsgebäude in der Amsterdam-Avenue statt. An Vorträgen wurden u. a. gehalten: Ludwig Schenk: „Ueber die künstlerischen Möglichkeiten und die Nützlichkeit kleiner Orchester", William Carl: „Erfordernisse des modernen Organisten". Ferner fand eine eingehende Diskussion über die musikalische Erziehung in den öffentlichen Schulen statt. Am letzten Tage führte Eugenio Pirani seine Konzertetüden mit erklärendem Kommentar und in Verbindung damit das Steinway'sche Prolongement-Pedal, mittelst dessen eigenartige klangliche Effekte erzielt werden können, vor.

Paul Homeyer, ein in weiteren Künstlerkreisen hochgeschätzter Meister des Orgelspiels, ist am 26. Juli zu Leipzig, erst 54 Jahre alt, aus dem Leben geschieden. Paul Homeyer entstammt einer berühmten Musikerfamilie. Er wurde am 16. Oktober 1853 zu Osterode im Harz geboren, wo sein Vater Lehrer und Organist war. Als Schüler des Leipziger Konservatoriums besuchte er gleichzeitig die Universität und genoss später noch den Unterricht seines Oheims J. M. Homeyer, der Organist in Duderstadt war. Nach vollendeter Ausbildung unternahm er Konzertreisen durch Italien und Oesterreich und wurde dann am Konservatorium der Musik in Leipzig als Lehrer des Orgelspiels und der musikalischen Theorie angestellt. Daneben unterrichtete er privat und war als hochgeschätzter Organist am Gewandhaus und an verschiedenen Kirchen tätig.

Am 29. Juli beging Sofie Menter, eine unserer bedeutendsten lebenden Pianistinnen, ihren

60. Geburtstag. Am 29. Juli 1848 in München als Tochter des ausgezeichneten Violoncellisten Josef Menter geboren, erregte sie schon in der frühesten Jugend durch ihre musikalische Begabung Aufsehen und kam, nachdem sie beim Vater den ersten Unterricht erhalten hatte, nach dessen Tode in die Hände der trefflichen Pädagogen Professoren Lebert und Nieszt, die sie so weit förderten, dass sie schon im fünfzehnten Lebensjahre unter Franz Lachner's Leitung im Kgl. Odeon ein selbständiges Konzert geben konnte. Die Aufnahme der Debütantin war die denkbar glänzendste, sie konzertierte nun auch in andern deutschen Städten. Da lernte sie Karl Tausig kennen und sah ihr höchstes Ideal verwirklicht. Sie unterbrach ihre Reisen, die ihr schon die grössten künstlerischen und finanziellen Erfolge eintrugen, und wurde seine Schülerin. Zwei volle Jahre hindurch machte sie die strengsten Studien durch und erreichte die hohe Meisterschaft, die von der ganzen Welt vollste Anerkennung fand. In Budapest erregte sie die warme Teilnahme und Sympathie Liszt's, unter dessen Aegide sie privatim und öffentlich spielte. Im Jahre 1880 liess sie sich an das Petersburger Konservatorium fesseln und verblieb dort bis 1887. Sie ging dann von neuem auf Reisen und erntete in der ganzen Welt die grössten Triumphe. Seit einer Reihe von Jahren ist sie nur noch vereinzelt aufgetreten und hat ihr Heim im Schlosse Itter, Tirol, aufgeschlagen.

Bücher und Musikalien.

Heinrich Wottawa, op. 4 Reigen. op. 5. Pagenarie aus Mozart's „Hochzeit des Figaro". Für Pianoforte.

Hugo Reinhold, op. 62. Variationen über ein eigenes Thema für Pianoforte.
op. 61. Drei Klavieretuden für die linke Hand allein.

Joseph Saphier: Konzertetude für Klavier.

Ludwig Doblinger, Wien.

Inmitten der neueren Literatur für das Pianoforte, die sich oft in so zweifelhafter Weise durch harmonische Prätension und effektive Inhaltslosigkeit zu gleicher Zeit recht fragwürdig hervortut, bilden Erscheinungen wie die Klaviersachen von Wottawa, Reinhold und Saphier eine wahrhaft rühmenswerte und wohltuende Ausnahme. Nicht dass sie inhaltlich irgendwie durch ganz besondere Eigenart hervorstechen oder nach technischer und harmonischer Seite hin frappierende Ueberraschungen darböten. Gewiss nicht. Aber sie sind bemerkenswert durch die Geradheit und Einfachheit des musikalischen Ausdrucks, durch die liebenswürdige und anziehende Einkleidung und durch die Akkuratesse, die sich allerorten in dem sauberen und klangvollen Klaviersatze bemerkbar macht. Keiner der obengenannten Tonsetzer sagt mehr als er wirklich zu sagen hat und jeder hat gesundes und lebhaftes, die reine Quelle erfolgreichen künstlerischen Erfindens bildendes Musikempfinden. Heinrich Wottawa's liebenswürdiger Reigen (op. 4) ist ein Vortragsstück von Anmut und Gefälligkeit und die Uebertragung der Pagenarie aus Mozart's „Hochzeit des Figaro" (op. 5) so gelungen, effektvoll und die feinen Grundlinien des Originals in keiner Weise überschreitend oder gar verwischend, dass sie auf's Beste zum Konzertvortrag geeignet erscheint. — Hugo Reinhold's fleissiger Feder verdanken die Klavierspieler bereits manche anziehende Komposition und auch die beiden neuen Werke werden zweifellos sehr bald ihre Freunde finden. Reinhold phantasiert in seinem op. 62 über ein sehr einfach gehaltenes, gesangvolles Thema, an das sich die folgenden neuen Variationen mehr oder minder eng und unmittelbar anschliessen. Von relativ nur mittlerer Schwierigkeit, kann dieses Variationenwerk schon auch nur einigermassen vorgerückten Klavierschülern zu Studium und Vortrag in die Hand gegeben werden. Für Reinhold's Drei Klavieretuden weiss ich kein besseres Lob, als sie unmittelbar den gleichen Studien Jos. Rheinberger's an die Seite stellen. Sie sind wie diese in Form von Vortragsstudien gegeben und enthalten sämtlich feine, den gewählten Ueberschriften (Tanzpoem, Notturno, Etude) voll entsprechende Musik, die sich durch zarte Melodik und Schönheit der musikalischen Linienführung nicht gering hervortut. Man hat auf vorerwähnte Kompositionen zu achten wohl um so gegründetere Ursache, als an guten, technischen Zwecken und gutem Geschmack zu gleichen Teilen gerecht werdenden Stücken für die linke Hand allein wahrlich kein Ueberfluss herrscht. Diejenigen Hugo Reinhold's aber gehören zu den besten ihrer Art. — Joseph Saphier hat seine, neun Seiten umfassende Klavieretude in G-dur dem bekannten Pianisten Emil Sauer gewidmet; sie verfolgt den Zweck, das Spiel von chromatisch reich durchsetzten Skalen elegant und reizvoll zu gestalten und erreicht ihn auch in vollkommendster Weise. Die Studie stellt auch an perfekte Spieler weit höhere Ansprüche, als es vielleicht den Anschein haben möchte, aber — perfekt vorgetragen — wird sie auch durch Eleganz und Schick den Hörer ohne Frage sogleich erfreuen und interessieren.

Alexis Holländer, op. 60. No. 1. Rokoko.
No. 2. Menuett. Für Pianoforte.

Schlesinger'sche Musikalienhandlung, Berlin.

Zwei elegante, den Charakter und Ton des

Rokoko bestens treffende und ungemein elegante Vortragsstücke, die sich sehr gut spielen und als Beitrag guter Unterhaltungsmusik im Salon erfreulich anzuhören sind.

Hugo Wolf: Italienische Serenade für Orchester. Für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von Max Reger.

Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Hugo Wolf's Italienische Serenade für Orchester gehört zu den liebenswürdigsten und eigenartigsten Werken ihrer Gattung und hat sich innerhalb kurzer Zeit einen ehrenvollen Platz auf den deutschen Konzertprogrammen erworben. So muss denn die vorliegende, von Max Reger besorgte Uebertragung der schönen Komposition für das Pianoforte zu vier Händen sehr willkommen geheissen werden. Vermag gedachtes Instrument auch nicht jene mannigfachen Feinheiten und eigenartigen Klangnuancen wiederzugeben, die Hugo Wolf in so unendlicher Fülle in seiner Partitur geborgen hat, so gibt trotzdem Reger's Bearbeitung einen erschöpfenden Eindruck, soweit es thematische Führung und Wahrung der entzückenden Einzelheiten betrifft. Der Klaviersatz ist ohne Tadel, vortrefflich spielbar und von vornehmer und intensiver Klangwirkung, bietet auch vorgerückteren Spielern nicht eigentlich nennenswerte Schwierigkeiten. Man wird an der Wolf'schen Serenade auch in ihrem neuen Gewande lebhafte Freude und musikalische Anregung haben

Eyvind Alnaes, op. 20 No. 2. Caprice f. Pianoforte

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Eyvind Alnaes' (C-dur) Caprice (op. 20. No. 2) hat ein rhythmisch anziehendes Hauptthema, das im weiteren Verlaufe in interessanter Weise paraphrasiert und als Vortragsstück feinerer Gattung stets von bester Wirkung sein wird. Ein schönes Kantabile in E-dur bildet den wohl kontrastierenden Mittelsatz, der warm empfunden ist und in wirklich kapriziöser Weise das charakteristische, rhythmisch geformte Begleitmotiv beibehält. Manche aparte harmonische Kombination zeichnet das in Rede stehende Stück aus, auf dessen Reize die Aufmerksamkeit unserer Leser hiermit empfehlend gelenkt sei.

August Halm: Klavierkompositionen. Heft 1, 2, 3.

G. A. Zumsteeg, Stuttgart.

Der Inhalt der drei Hefte Klavierkompositionen von August Halm macht uns mit einem Tonsetzer bekannt, der, mit allem technischen Rüstzeug der musikalischen Disziplinen wohl ausgestattet, sich befleissigt, ernste Studien zu treiben. Als sprechende Zeugnisse hierfür sind die Fugen in E-moll, Fis-dur, D-moll und F-dur anzusehen, desgleichen die Bagatellen, die Gavotte und die Sarabande mit Variationen. Ein weiteres Urteil zu fällen, mag jener Zeit anheim gegeben werden, wenn sich der fleissige Autor aus „den Regeln der Schul" mehr herausgelöst und tatsächlich den eigenen inneren Menschen zu Worte kommen lassen wird.

Eugen Segnitz.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Grossh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe

zugleich Theaterschule (Opern- und Schauspielschule).

Unter dem Protektorat Ihrer Königl. Hoheit der Grossherzogin Luise von Baden.

Beginn des neuen Schuljahres am 15. September 1908.

Der Unterricht erstreckt sich über **alle Zweige der Tonkunst** und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt.

Die ausführlichen **Satzungen** des Grossherzoglichen Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen.

Alle auf die Anstalt bezüglichen **Anfragen** und **Anmeldungen** zum Eintritt in dieselbe sind zu richten an den Direktor

Hofrat Professor Heinrich Ordenstein
Sophienstrasse 35.

Deutschlands Tonkünstlerinnen.

125 biographische Skizzen.

Von

Anna Morsch.

Das obige Werk wurde im Auftrage des Deutschen Frauencomité's für die Weltausstellung in Chicago verfasst und enthält die biographischen Skizzen von ca. 125 Tonkünstlerinnen: Komponistinnen, Musikschriftstellerinnen, Sängerinnen, Virtuosinnen des Klaviers, der Violine u. s. w.

Preis brosch. 1,50 Mk.

Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W. 50.

Lehrerinnenheime und Feierabendhäuser

von

E. Mathilde Rost.

Preis 35 Pfg.

Die auf Veranlassung des Vorstandes des Allg. Wohlfahrtsverbandes Deutscher Lehrer u. Lehrerinnen verfasste Schrift gibt genaue Auskunft über alle Heime Deutschlands und des Auslandes, in welchen auch **Musiklehrerinnen** Aufnahme finden.

Zu beziehen gegen vorherige Einsendung des Betrages in Briefmarken vom

Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W. 50.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England,
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., **Ansbacherstrasse 37.**
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 17. **Berlin, 1. September 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

I. Rhythmische Gymnastik — die erste Stufe des Musikunterrichts.

Von

Julius Steger, Flensburg.*)

Leitgedanken.

I. Der Rhythmus bedarf besonderer Schulung.

II. Die Rhythmische Gymnastik weckt beim Schüler durch die körperliche Darstellung der Rhythmen das Gefühl für Rhythmus und bedeutet für ihn gleichzeitig eine Steigerung seiner Willenskraft.

III. Die Rhythmische Gymnastik vermittelt ferner die Kenntnis der Notenwerte und Pausezeichen und sichert eine richtige Atemtechnik.

IV. Einfluss der Rhythmischen Gymnastik auf den Musikunterricht überhaupt.

* * *

Die Methode von Jaques-Dalcroze ist so genial in ihrer Erfindung, so wohl durchdacht und zweckentsprechend in ihrem Aufbau und so überraschend in ihren Erfolgen, dass kein Musiker, der es ernst meint mit seiner Kunst und deshalb die besten Wege aufsucht, sie seinen Schülern zu vermitteln, an dieser Methode vorübergehen kann. Aus diesem Grunde hat auch der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes sie in den Kreis der diesjährigen Kongress-Verhandlungen einbezogen.

I.

Die Methode Dalcroze beginnt mit der Rhythmischen Gymnastik.

Durch die Rhythmische Gymnastik bezweckt Dalcroze eine Schulung des rhythmischen Gefühls.

Um die Notwendigkeit einer besonderen Schulung des rhythmischen Gefühls nachzuweisen, müssen wir den jetzigen Stand des Musikunterrichts genau in's Auge fassen.

Der Musikunterricht verfolgt unter anderem auch das Ziel, dem Schüler richtige Rhythmen anzuerziehen. Der Klavier- und Geigenunterricht, der in den meisten Fällen in Frage kommt, soweit es sich um Instrumentalunterricht handelt, lehrt den Schüler nicht nur, seine Finger zu bewegen, sondern gleichzeitig durch sie richtige

*) Vergl. Seite 284 die Kundgebung des Vorstandes des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Rhythmen auszuführen. Auch für den Gesangunterricht sind richtig gesungene Rhythmen eine selbstverständliche Bedingung. Wir alle aber, die wir Musikunterricht erteilen, erfahren täglich, dass wir zur Erzielung rhythmischer Sicherheit noch besonderer Mittel bedürfen. Wir sichern durch genaues Erklären der betreffenden rhythmischen Gebilde ihr verstandesmässiges Erfassen; wir gewöhnen das Auge der Schüler an das Vorauslesen, damit sie von den auftretenden Schwierigkeiten nicht überrascht werden; wir lassen die Schüler zählen, bald laut, bald leise; wir selbst pflegen in einzelnen Fällen den Rhythmus durch Klopfen, durch Zählen u. a. zu markieren; wir lassen rhythmisch schwach beanlagte Kinder oft richtige Rhythmen hören, indem wir sie immer wieder vorspielen oder von vorgeschritteneren Schülern vorspielen lassen. Bei begabten Schülern genügen diese Mittel bis zu einem gewissen Grade, um rhythmische Sicherheit bei der Ausführung der Musikstücke zu erzielen. Beim Durchschnittsschüler dagegen sind diese Massnahmen nicht ausreichend, Verstösse gegen den Rhythmus zu verhindern. Dass dies der Fall ist, erfahren wir täglich, wenn unsere Schüler, z. B. bei Liedern, die auch nach der rhythmischen Seite hin genau studiert und oft unter Leitung des Lehrers gesungen worden sind, die alten Taktfehler machen, sobald sie allein singen. Vielen Musiklehrern hat sich deshalb die Ueberzeugung aufgedrängt, dass wir anderer, besserer Mittel bedürfen, um nachhaltigeren Einfluss auf den Sinn für Rhythmus zu gewinnen. Dahin gehören folgende: Zunächst die Schulung des rhythmischen Sinnes durch das Auge, indem wir unsern Schülern systematisch die Fähigkeit anerziehen, die Noten oder Notengruppen, die während einer Zähleinheit auszuführen sind, mit einem Blick aufzufassen und damit ihre Zeitdauer abzuschätzen. Ein weiteres Mittel bedient sich des Ohres als Vermittler: es ist das Musikdiktat, das allerdings auch andere als rhythmische Zwecke verfolgt. So förderlich, ja unentbehrlich es für die Begabten ist, so bedingt ist sein Nutzen für den Durchschnittsschüler. Doch auch für diesen könnte es fruchtbar gemacht werden, wenn wir uns entschlössen und dem Beispiel einzelner folgten, die auf der ersten Stufe des Musikdiktats prinzipiell den Rhythmus vom Ton loslösen und so vom Schüler nur die Ueberwindung einer Schwierigkeit verlangen (also entweder einen Rhythmus oder einen Klang aufzufassen). Aber auch unter dieser Voraussetzung glaube ich nicht, dass wir mit Hilfe des Musikdiktats rhythmisch schwach begabte Kinder zu dauernder rhythmischer Sicherheit führen können, schon aus dem Grunde nicht, weil die Rhythmen des Diktats immer nur solche Rhythmen sein können, die von aussen her an die Schüler herantreten, die aber nicht von ihnen selbst empfunden und erlebt werden. Endlich wollen wir auch nicht übersehen, dass die moderne Klavierunterrichtsmethode — ich brauche nur den Namen Breithaupt zu nennen — uns durch richtige Verteilung von Gewichts- und Fingertechnik über manche rhythmische Schwierigkeit hinweghilft.

Einen neuen Versuch, dem Gefühl für Rhythmus eine gründliche Schulung angedeihen zu lassen, sehen wir in der Rhythmischen Gymnastik von Dalcroze vor uns. Dr. Karl Storck, einer unserer führenden Musikkritiker, bezeichnet Dalcroze als den Musiker, der „am tiefsten über das Wesen des Rhythmus nachgedacht hat“. Diesem Urteil entspricht es, wenn Dalcroze das ganze rhythmische Problem von einem weiteren und höheren Gesichtspunkte aus beurteilt, als es bisher geschehen ist, und, durchdrungen von der grundlegenden Bedeutung dieses Problems für die musikalische Erziehung, eine umfassende systematische Schulung des rhythmischen Gefühls fordert. Dalcroze schliesst folgendermassen: Wenn das Durchschnittskind nicht imstande ist, Rhythmus und Ton gleichzeitig zu erlernen, so bleibt eben nichts anderes übrig, als diese Elemente zu trennen und gesondert zu studieren. Nachdem Dalcroze selbst auf dem dritten Musikpädagogischen Kongress überzeugend nachgewiesen hat, dass das Studium des Rhythmus dem des Klanges vorangehen muss, kann ich mich, um eine Wiederholung von Bekanntem zu vermeiden, darauf beschränken, die Notwendigkeit dieser Reihenfolge nochmals zu betonen.

Wenn, wie oben angedeutet, der Musikunterricht in seiner heutigen Form besondere Mittel anwendet, das rhythmische Gefühl der Schüler zu bilden, so zielen diese Massnahmen immer nur auf die Wiedergabe richtiger Rhythmen ab. Bei Dalcroze aber bedeutet die Fähigkeit, richtige Rhythmen in Musik umzusetzen, also auf das Instrument übertragen zu können, nur die eine Seite der rhythmischen Erziehung und nicht einmal die wichtigere. Für ihn bedeutet die Erziehung zum Rhythmus die Grundlage einer vernünftigen musikalischen Erziehung überhaupt. Zweierlei habe ich somit nachzuweisen: die Notwendigkeit, dass es heutzutage einer besonderen musikalischen Erziehung bedarf, und die Möglichkeit, dass der Grund da-

zu durch die Dalcroze'sche Rhythmische Gymnastik gelegt werden kann.

Was die musikalische Erziehung anbetrifft, so haben sich die Verhältnisse seit 200 Jahren völlig verschoben. Alle, die in früherer Zeit Musikunterricht nahmen und sich systematisch und längere Zeit mit der Musik befassten, betrieben, mit ganz verschwindenden Ausnahmen, die musikalischen Studien als Grundlage für den Lebensberuf. Eine 6—7jährige Ausbildungszeit war nichts Seltenes und auch notwendig, wenn man bedenkt, dass z. B. jeder Sänger auch Instrumentalist war und ausserdem sehr gründliche Kenntnisse von Harmonielehre und Kontrapunkt besass. Für den Unterricht jener beschränkten Zahl von künftigen Musikern bildete sich allmählich eine Methode heraus, die für sie gut und fördernd war. Als man aber am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts auch solchen Leuten den Zutritt zu den Musikschulen gestattete, die weder Begabung genug besassen, noch auch die Absicht hatten, Musiker werden zu wollen, da brauchte man merkwürdigerweise auch bei ihrem Unterricht dieselbe Methode, für deren Anwendung ihnen entscheidende Voraussetzungen fehlten. Die einfache und notwendige Folge davon war, dass die Zugelassenen dem Unterricht nicht folgen konnten, dass sie wohl oder übel auf eine gründliche Ausbildung verzichten und sich, wo die Natur ihnen beispielsweise gelenkige Finger verliehen hatte, nur das Aeussere des Virtuosentums aneigneten. Dank ihrer technischen Fertigkeit fanden sie dann bei ihren Hörern trotz mangelnder musikalischer Durchbildung oft Anerkennung und Aufmunterung. Es kann uns deshalb kaum wundernehmen, dass sie immer weniger die Grenzen ihrer Begabung und ihres Könnens erfassten und sich für Künstler hielten, wenn sie auch auf eine öffentliche Ausübung verzichteten. Es blieb deshalb nicht aus, dass die soeben gekennzeichnete Verflachung gleichfalls auf die Berufsmusiker übergriff, sie sahen, dass man Beifall, Ehre und Brot auf leichterem Wege als bisher erringen konnte. Heutzutage ist die Zahl derer, die Musikunterricht nehmen, ohne die Musik als Beruf in's Auge zu fassen, in's Ungeheuere gewachsen. Leider hat sich aber der Musik*unterricht*, so anerkennenswert und bedeutungsvoll die Fortschritte im einzelnen sind, im grossen und ganzen nicht von der überlebten Form loszulösen vermocht. Er ist durchaus *nicht* gleichbedeutend mit *musikalischer Erziehung*. Bei allem Musikunterricht tritt die technische Seite allzusehr in den Vordergrund, wodurch das rein Musikalische vernachlässigt wird. Erreicht der Schüler eine ziemliche technische Fertigkeit, gelangt er also äusserlich zu einer gewissen Beherrschung des Instruments, so wird der Musikunterricht (ausnahmslos) fortgesetzt, um immer weiter in das Virtuosentum hineinzuwachsen. Andrerseits hört der Unterricht meistens auf, wenn der Schüler nicht schnell jene Stufe *technischen* Könnens erlangt. Für die musikalische Erziehung ist dann so gut wie nichts getan, wenn nicht der noch weit schlimmere Fall eintritt, dass der jahrelange einseitige Drill dem Schüler die Musik soweit verleidet hat, dass er sich mit dem Aufhören der Stunden nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich für immer von ihr abwendet. Eine Methode, die in tausenden von Fällen solche Ergebnisse zeitigt, ist zum mindesten von Einseitigkeit nicht freizusprechen. Es bleibt Dalcroze's nicht zu bestreitendes Verdienst, diese Einseitigkeit unserer Methode klar erkannt zu haben. Dalcroze hat zunächst eingesehen, dass die Erziehung *zum* Rhythmus von einer Erziehung *durch* den Rhythmus ergänzt werden muss. Denn eine rhythmische Erziehung in seinem Sinne lässt ein Hineintragen in die Kinder, ein Anlernen seitens derselben einfach nicht zu. Bei seiner rhythmischen Erziehung sind Fortschritte der Kinder nur möglich unter steter tätiger Mitwirkung und Mitarbeit der Schüler selbst. Die Kräfte und Fähigkeiten, die diese Erziehung in ihnen weckt und bildet, sind die Anfänge eigenen musikalischen Lebens, das nach Absolvierung der Gymnastik weiteren Ausbau erfährt durch das Solfège. Hat letzteres dem Ohr eine weit umfassendere Schulung und Ausbildung zuteil werden lassen, als es durch die alte Methode geschah, erst dann kommt für die besonders Befähigten die Erlernung eines Instruments in Frage. Da die Rhythmen gesichert sind und das Ohr erzogen ist, lassen die Fortschritte nicht auf sich warten. Aber auch allen denen, die ein Instrument weder lernen können noch wollen, ist durch die Rhythmische Gymnastik und das Solfège die Fähigkeit anerzogen worden, die Musik wenigstens verstehen und somit erleben zu können.

II.

Die für die musikalische Erziehung als notwendig erkannte grundlegende Schulung des Rhythmus an sich wäre in Form einer Fingergymnastik als Angliederung an die überlieferte Methode des Musikunterrichts denkbar. Man

könnte zu diesem Zweck die Rhythmen eines Musikstückes herausgreifen und etwa auf dem Tische ausführen lassen. Meiner Meinung nach hiesse das aber ungefähr, das Musikstück auf den Seziertisch legen, um damit den sichersten Weg einzuschlagen, es dem Schüler gründlich zu verleiden. Ich muss wohl zugeben, dass man durch diese Finger-Gymnastik auch bei weniger begabten Schülern richtige Rhythmen für den speziellen Fall erzielen könnte, glaube aber nicht, dass diese Gymnastik starke, dauernde Eindrücke auf das Gehirn hervorrufen würde. Somit würde jedes neue Musikstück die gleiche Prozedur bedingen. Damit ist uns nicht geholfen.

Unter der Dalcroze'schen Rhythmischen Gymnastik dagegen haben wir im Gegensatz zu der eben skizzierten eine Gymnastik zu verstehen, die den Sinn für Rhythmus (durch körperliche Darstellung im umfassenderen Sinn) entwickeln will. Seine Gymnastik ruht auf musikalischem Grunde und will in erster und wichtigster Linie musikalischen Zwecken dienen. Dennoch bedeutet sie für den Schüler, da ihre Absolvierung 2—3 Jahre in Anspruch nimmt, zunächst einen längeren Umweg, der ihn später als vielleicht sonst zum eigentlichen Musizieren kommen lässt. Dem Musikunterricht aber sind solche Umwege von jeher bekannt und geläufig. Die Fingerübungen beim Klavierspiel z. B. werden wohl wenige als Musizieren ansehen. Wenn der grosse Fortschritt auf dem Gebiete des Klavierunterrichts das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, die Wertschätzung der rein technischen Studien auf das richtige Mass zurückgeführt zu haben, so kann er sie doch nicht ganz entbehren. Auch die Tonstudien, die wir mit unseren Schülern treiben, bedeuten nichts als Umwege, um das Ziel, den freien und schönen Ton, den Träger unserer Empfindung, zu erzielen.

Bezüglich der Rhythmischen Gymnastik kommt noch ein besonders günstiger Umstand hinzu, den wir bei ihrer Beurteilung und Einschätzung nicht übersehen dürfen. Der Schüler kann nämlich schon vom sechsten Lebensjahre an mit Erfolg an dieser Gymnastik teilnehmen. Wir können sie daher in einer Zeit erledigen, wo der Musikunterricht wohl ausnahmslos nur in der Form des Schulgesangunterrichts auftritt. Das bringt uns einen doppelten Gewinn: Einmal setzen wir an Stelle eines Gesangunterrichts, der sich in den ersten Schuljahren mit der Einübung einiger Lieder und Choräle zu gnügen pflegt, einen Unterricht, der die Grundlage einer rationellen musikalischen Erziehung bedeutet, ohne doch das Singen ganz auszuschalten. Ferner aber haben wir die sichere Gewähr, dass unsere Schüler, wenn sie gleich im schulpflichtigen Alter mit der Rhythmischen Gymnastik beginnen, noch keinen anderweitigen musikalischen Unterricht genossen haben. Dalcroze hält diesen Umstand für ganz besonders wichtig. Er sagt: „Ein halbes Jahr Klavier- oder Geigenunterricht ist ausreichend, den Erfolg der Methode abzuschwächen oder in Frage zu stellen.“

Wenn nun die Rhythmische Gymnastik das Ziel verfolgt, dem Gehirn rhythmisches Bewusstsein anzuerziehen, so kann das nur heissen, dass wir eine geistige Kraft wecken oder kräftigen wollen. Der Impuls zur Ausführung der Rhythmen ist geistiger Natur, der Rhythmus selbst aber, da er an eine durch Muskeln ausgeführte Bewegung gebunden bleibt, ist physischer Natur. Aus diesem Grunde, so schliesst Dalcroze — und die Erfahrung bestätigt es — ist es zur Wirkung und Sicherung des rhythmischen Instinkts erforderlich, dass der Schüler den Rhythmus körperlich empfindet, ihn gewissermassen erlebt.

Aber auch bei den Rhythmen, die der Schüler selbst darstellt, ist das Mass der zu ihrer Ausführung nötigen geistigen und körperlichen Kraft von höchster Wichtigkeit. Eine schwache körperliche Bewegung kann naturgemäss nur einen schwachen Eindruck auf das Gehirn hervorrufen. Je grösser und vielseitiger die auszuführende Bewegung ist, um so grösser und bewusster muss der Willensimpuls für sie sein und um so schärfer darum ihre rückwirkende Kraft auf das Gehirn. Das ist der Grund, weshalb Dalcroze nicht bei den bisherigen Hilfsmitteln zur Erziehung rhythmischer Sicherheit stehen bleibt, sondern den ganzen Körper zur Mithilfe heranzieht. Es leuchtet ohne weiteres ein, dass eine Bewegung, die der marschierende Schüler durch ein energisches Stampfen mit dem Fusse ausführt und durch Taktieren der Hände begleitet, eines grösseren Willensaufwandes zu ihrer Ausführung bedarf und rückwirkend einen schärferen Eindruck auf das Gehirn hervorrufen muss, als etwa das Emporheben eines Fingers.

Zur Erziehung des rhythmischen Gefühls bedürfen wir ferner der tätigen Mithilfe des Ohres. Da aber der Klang, d. h. die Tönhöhe ausgeschieden ist, hat das Ohr nur auf die Rhythmen selbst zu achten. „Es soll die Rhythmen auffassen, ihre geistige Vorstellung ver-

mitteln, sie durch Vergleich mit der Vorstellung beurteilen und auf diesem Wege die Möglichkeit und Fähigkeit der Vervollkommnung herbeiführen."

Nach diesen allgemein orientierenden Umrisslinien hat die Rhythmische Gymnastik ihr Ziel erreicht, wenn sie die sichere Beherrschung aller rhythmischen Kombinationen vermittelt. „Beherrschung in diesem Sinne ist vorhanden, wenn die Schüler folgenden beiden Bedingungen genügen: wenn sie einerseits die verschiedenen Rhythmen sofort auffassen und in körperliche Darstellung umsetzen können, wenn sie aber andrerseits auch imstande sind, gehörte Rhythmen mit dem Ohr sofort wiederzuerkennen, ohne erst der körperlichen Darstellung zu bedürfen."

(Schluss folgt.)

Musik in Italien.

Von

Professor Bellio, Florenz.

Liebe zur Musik ist zweifellos einer der charakteristischsten Züge des italienischen Volkes; leider aber gereicht diese Liebe nicht immer der Kunst so zur Förderung, wie man es wünschen könnte. Einige schätzen wohl Musik sehr hoch, aber fast wie eine dunkle, geheimnisvolle Wissenschaft, nur denjenigen verständlich, die tief in ihr inneres Wesen eingedrungen sind, während nur zu viele andere sie ungefähr wie die Wilden lieben, nur für den sinnlichen Genuss, den sie in ihr finden. Sie wird also bei ihnen, mit einem Wort, zur hedomistischen Aesthetik.

Die Künstler und berufsmässigen Lehrer sehen meistens mit Verachtung auf die grosse Dilettantenschar herab, — aber mit Unrecht, denn Musik kann nicht nur von Künstlern allein gepflegt werden.

So kommt es, dass sie den von Hanslick und Bülow so gehassten Dilettantismus entweder verachtungsvoll und gar zu sehr „ex cathedra" auf eine gereizte oder unverständliche Art bekämpfen, oder ihn sich schliesslich gefallen lassen und vielleicht sogar seine Fehler unterstützen.

Nach meiner Meinung aber sollte im Gegenteil der Dilettantismus mit Sorgfalt und Verständnis gepflegt werden, damit er dem Publikum nützlich und der Kunst erspriesslich sei; eine allgemeine musikalische Bildung, eine Art Pädagogik (im weiten Sinne des Wortes) wäre hier am Platze.

Diese Betrachtungen über Fragen, die eigentlich eines längeren Studiums wert wären, sind nötig, um einen richtigen Begriff von den heutigen musikalischen Verhältnissen in Italien zu bekommen und sie in einem fremden Lande, welches sich in verschiedenen und im ganzen günstigeren Verhältnissen bewegt, verständlich zu machen.

Nach diesen völlig objektiven, wenn auch flüchtigen Bemerkungen über die allgemeinen Anlagen, lässt sich über den konkreten Zustand etwa in folgender Weise schliessen:

1. Die Intelligenz und die wirkenden oder leitenden Kräfte sind, was die Italiener im allgemeinen anbetrifft, ganz vortrefflich.

2. Die Zahl der einzelnen Künstler und Professoren in den verschiedenen Zweigen dieser Kunst ist bedeutender, als man es gewöhnlich annimmt, und ihre Tätigkeit vorzüglich und fruchtbringend.

3. Die musikalische Kultur und allgemeine Organisation ist gänzlich mangelhaft.

*

Musikinstitute. Es gibt in Italien fünf vom Staate abhängige Anstalten: in Florenz, Mailand, Palermo, Parma und Neapel; dazu kann man vielleicht bald noch die römische Akademie zählen, die nämlich verstaatlicht werden soll; die Verhandlungen sind schon weit vorgeschritten. Ferner haben wir die sehr wichtigen Anstalten von Bologna und Venedig, beide städtisch, und die von Pesaro, gegründet dank edler Testamentsbestimmung des grossen Rossini. Wichtig sind auch die städtischen Institute von Genua und Turin; ausserdem gibt es noch mehrere kleinere. Der Unterricht wird gewöhnlich von vorzüglichen, manchmal sogar berühmten Lehrern erteilt.

Um mit der Kompositionslehre anzufangen, erwähnen wir zuerst Martucci, Direktor in Neapel, bedeutender Pianist (Stilist und Techniker) und Orchesterdirigent, welcher schätzbare Konzertmusik, besonders die berühmte „Sinfonia in Re" komponiert hat; Bossi, Direktor in Bologna, Komponist von Oratorien, die in Deutschland sehr hoch geschätzt werden; Scontrino, Professor in Florenz, dessen Quartette von den besten Quartettgesellschaften in Europa aufgeführt werden; Falchi in Rom; der hochbegabte, talentvolle Ferrino, Saladino und Coronaro in Mailand, der letztere leider kürzlich verschieden. Sie alle sind Komponisten von Opern, die sich grossen Beifalls erfreuen.

Ferner sind zu nennen Wolf-Ferrari, in Venedig, auch in Deutschland wohlbekannt; Gallignani, der tätige Direktor des mailändischen Institutes, Komponist von sehr guter Kirchenmusik, Bolzoni, Turin, Polleri, dem Genua seine musikalische Erweckung verdankt, Zanella, Pesaro,

alle vorzügliche Lehrer und Komponisten von hochgeschätzter Kammermusik.

Als Lehrbücher für Harmonie- und Kompositionslehre und Kontrapunkt werden gebraucht das Werk von de Sanctis (der selbst in Rom neben dem obenerwähnten Falchi unterrichtet), das von Gacchinardi, von Dubois und mehrere gute alte Werke, Fenaroli, Mattei, Cherubini. Jadassohn und Hauptmann sind wenig bekannt; dagegen steht die Instrumentationslehre von Gevaert in grossem Ansehen.

Seit einigen Jahren nimmt die Methode der Analysierung grosser Meisterwerke glücklicherweise immer mehr zu. Diese, sichere und schnelle Fortschritte der Schüler bewirkende Methode, die auch mit den wissenschaftlichen und literarischen Studien verwandt ist, wird besonders von den jungen Lehrern gepflegt. — Die Singschulen stehen nicht auf der Höhe, welche man in Italien erwarten sollte, wo an schönen Stimmen kein Mangel ist; aber die alte „bel canto" Methode verlangt sehr viel Studium und die Sänger wollen oder müssen meistens schnell fertig werden. Da in den modernen Opern der artikulierte Gesang in weit höherem Masse als der vokalisierte herrscht, kümmern sie sich fast gar nicht mehr um die Geschmeidigkeit der Stimme, welche doch, gut und richtig studiert, das beste Mittel ist, um die Stimme zu bilden, ihr den richtigen Ansatz zu geben und sie ohne Anstrengung zu kräftigen.

So geschieht es oft, dass die Stimmmittel, unvollkommen und ungenügend entwickelt, nicht lange ausreichen und nach kurzer Zeit zugrunde gerichtet sind. Es gibt natürlich viele rühmliche Ausnahmen, die ich nicht zu erwähnen brauche, da die Namen der grossen Sänger bekannt sind, aber im grossen und ganzen ist die echte Singkunst zweifellos im Verfall begriffen.

Ein grosser Missstand ist der Mangel an guten Chören, der in den schon erwähnten allgemeinen Umständen seinen Grund findet. Auch in diesem Falle fehlt es nicht an Ausnahmen. Die Tempia-Gesellschaft in Turin, vor mehreren Jahren gegründet, hatte stets beste Erfolge, und wenn ich mich nicht irre, existiert sie noch immer unter einem anderen Namen.

Gute Erfolge werden auch in Bologna und einigen anderen Orten erzielt, im allgemeinen aber ist der Mangel nur allzugross.

Bezüglich des Klavierspiels besitzt Italien einige weltberühmte Pianisten und Lehrer; Giuseppe Buonamici, Florenz, ein Lieblingsschüler Bülow's, den er drei Jahre an der Münchner Akademie vertrat, hat die Schule seines Meisters in Italien am meisten verbreitet durch die vielen verbesserten Neuausgaben der Etüden von Bertini, Czerny und Clementi, der Kompositionen von Scarlatti, Bach, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, welche bei den ersten Verlegern Italiens, Englands und Amerikas herausgegeben und auch in München, Frankfurt, Würzburg, London eingeführt sind. Er ist auch der Verfasser eines höchst geschätzten Quartetts für Saiteninstrumente und anderer Werke für Kammermusik. Seine Schule ist blühend und hat auch in Deutschland mehrere Vertreter, unter anderen Frau Gordigiani Mendelssohn. In Boston vertritt Carlo Buonamici würdig seinen Vater.

Der grosse Pianist Giovanni Sgambati, Rom, hat sich dagegen nur wenig mit didaktischen Werken beschäftigt, aber sein Einfluss auf gute und zahlreiche Schüler war und ist von der grössten Wichtigkeit; ferner steht er an der Spitze der Komponisten für Kammermusik in Italien. Durch seine „Symphonien" und seine vielen anderen Werke, grösstenteils von Schott und auch von Peters verlegt, brachte er die in Italien fast vergessene instrumentale Komposition wieder zu Ehren. Sgambati hat aber keine Kompositions- sondern eine Klaviermethode verfasst, deshalb habe ich ihn erst hier und nicht früher erwähnt.

Die Schule von Beniamino Cesi, Neapel, deren Hauptvertreter der Mo. Esposito, in England auch als Komponist sehr bekannt, und der schon genannte Martucci sind, hat in Italien einen sehr grossen, vielleicht den allergrössten Einfluss. Appiani (dessen Schüler, der junge Pianist R. Pick, neulich grossen Beifall durch seine Konzerte in Wien und anderen Orten fand) und Frugotti haben in Mailand eine erfolgreiche Schule, so wie die sehr bedeutenden Pianisten Gulli, Rom, Mugellini, Bologna, Romaniello, Del Valle und andere.

Weltberühmt sind dann der grosse Busoni, viel mehr im Ausland als bei uns bekannt, Rendano und einige andere.

Es ist zu bedauern, dass, während in Italien kein Mangel an guten Pianisten und Lehrern ist, das Schlussexamen, welches die Studierenden der staatlichen Musikschulen ablegen, völlig ungenügend ist.

Vor einigen Jahren handelte über dieses Thema die Zeitschrift „La Nuova Musica", Florenz, und die Professoren Del Valle, Nappi und Buonamici beklagten mit Recht diesen Mangel. Neulich brachte die „Rivista Musicale Italiana" (Torino-Bocca) einen Artikel des Professors Mugellini und einen von mir selbst, der sich ganz objektiv mit dieser wichtigen Frage befasste. Hoffentlich wird sie zugunsten der Kunst gelöst werden.

Einstweilen haben schon die Musikinstitute von Rom, Bologna und Genua Programme, die man, abgesehen von einigen, ganz persönlichen Meinungsverschiedenheiten, wirklich vorzüglich nennen kann und denen die Programme der ausländischen Konservatorien keineswegs überlegen sind.

Bezüglich des didaktischen Teils, habe ich schon auf den grossen Einfluss hingewiesen, den

die Technik der Bülow-Schule in Italien ausübt; Dank Buonamici, dem Erben von Bülow's Kunst, welcher sich im allgemeinen damit beschäftigt, die allzugrossen Subtilitäten des Meisters zu beseitigen und ihn leichter verständlich zu machen; er vergisst aber nie, dass es Bülow war, der das gründliche, genaue Studium gefördert und sozusagen neuerweckt hat. Natürlich war es auch in Italien nicht unbekannt, wurde aber von Tag zu Tag mehr vernachlässigt. — So erlebt die Schule Bülow's und auch die von Liszt, dem Lehrer Sgambatis, der mit Buonamici selbst viel musiziert hat, in Italien eine Nachblüte und zwar eine sehr erfreuliche. Uebrigens war eine ähnliche Richtung schon ein Jahrhundert früher durch Clementi vertreten, Lehrer von Cramer, Field, Berger (Lehrer Henselts), Moscheles und Kalkbrenner, der ausserdem die Musikliteratur durch sein unsterbliches Werk „Gradus ad Parnassum“ bereichert hat (vgl. Riemann „Geschichte der Musikalischen Formen“ XVIII. Jahrh.)

In den letzten Zeiten tritt Prof. Mugellini, (Bologna) als eifriger Apostel der modernen Klaviertechnik auf; seine Konzerte fanden im letzten Winter in London grossen Beifall, ausserdem hat er sich durch seine verbesserten Neuausgaben von Clementi's Gradus (Breitkopf & Härtel) und besonders durch eine Ausgabe von Bachs Suiten und Partiten (von Ricordi verlegt) sehr bekannt gemacht.

In diesen Blättern, die heute so lebhaften Anteil an einer Frage nehmen, die in Italien erst jetzt Bedeutung gewinnt, erschienen vor mehreren Jahren die Artikel von Elisabeth Caland, die sie später unter dem Titel „Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel“ (Ebner, Stuttgart) herausgab. Prof. Mugellini, der vor kurzem einen interessanten Artikel darüber in der „Rivista Musicale Italiana“ schrieb, hat in Bologna einen Cyklus von Vorlesungen begonnen, welche die Sachkundigen sehr interessieren und die sehr besucht sind. — Mit der Zeit werden wir die weitere Entwicklung der Frage sehen; ich kann hier nur auf die Tatsache hinweisen und den Wunsch aussprechen, dass der Kunst des Klavierspiels durch diese und künftige Erörterungen wahrer Vorteil erwachsen, das Interesse aber nicht zu Uebertreibungen führen möge.

(Schluss folgt.)

Ferdinand Braunroth: Neue Modulationslehre.*)

Besprochen von

Prof. Arno Kleffel.

Eine neue Modulationslehre wird man immer mit Interesse begrüssen, besonders wenn sie, wie der lange Titel verspricht, für das Verständnis dieser schwierigen Materie, eine sichere Grundlage und zuverlässige Regeln in Aussicht stellt. Dieses Versprechen wird indess vom Verfasser nur zum kleinsten Teil erfüllt, und wo es geschieht, entbehrt seine Art, das Wesen der Modulation in ihren verschiedenen Abzweigungen klar zu legen und durch Beispiele zu erläutern, so sehr der Uebersichtlichkeit, dass man weder bestimmte Anhaltspunkte daran knüpfen, noch klar formulierte Regeln aus ihr entwickeln kann. Man fragt sich unwillkürlich, wenn man das Buch zu Ende gelesen, für wen der Verfasser eigentlich seine oft sehr scharfsinnigen Deduktionen geschrieben. Für weit vorgeschrittene, mit den Gesetzen der Harmonik und des Satzbaus völlig vertraute Schüler? Dann bedarf es keines wiederholten Hinweises auf die ewige, in allen musikalischen Meisterwerken stets mit zwingender Regelmässigkeit zutage tretende Wechselwirkung zwischen den Tonarten der Tonika und seiner beiden Dominanten. Oder für Anfänger? Dann fehlt wieder der Hinweis auf die Bedeutung der Schlusskadenz, ohne die sich niemals eine neue Tonart als abgeschlossen und fest verankert empfinden lässt, und die in ihren paar Grundakkorden I IV (resp. II) V I oder V I (resp. VI) IV I gewissermassen ein mikrokosmisches Abbild der ganzen musikalischen Architektonik darstellt. So würden z. B. alle auf S. 18 angeführten Beispiele weit eindringlicher und anschaulicher wirken, wenn ihnen eine kurze Schlusskadenz beigefügt wäre, die sich nach den vorhergehenden Akkorden zu richten und abzurunden hätte. Mit Recht macht der Verfasser auf die Wichtigkeit der Terz der neuen Tonart aufmerksam und weist in einigen Beispielen nach, wie unbefriedigt der Eintritt einer neuen Durtonart wirken muss, wenn die kleine Mollterz der Tonart vorher erklingt und umgekehrt; eine Lehre freilich, die sich für einen einigermassen musikalisch empfindenden Schüler fast von selbst versteht. Auf Seite 11 heisst es: „Zu den Akkorden, welche gleichfalls den Ton, welcher tonische Terz wird, zur Voraussetzung haben müssen, wenn sie nicht missverstanden

*) Ferdinand Braunroth: Eine auf einfacher, sicherer Grundlage stehende „Neue Modulationslehre“. Deren Stützpunkt: die tonische Terz, beziehentlich der tonische Dreiklang, als die Mitte des Tonartsystems (F a C e G h D), verbunden mit zuverlässigen Regeln. Dazu ein Anhang: Ueber harmonische Bestimmungen. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

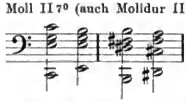
werden sollen, gehört der verminderte Septimenakkord"; und zum Beweis dafür werden zwei Beispiele angeführt, die aber den eigentlichen Kernpunkt nicht treffen, denn gerade der verminderte Septimenakkord ist bei einigermassen geschicktem Gebrauch für beide Tongeschlechter als Vermittler gleich gut zu verwenden. Auf S. 13 beschäftigt sich der Verfasser sehr eingehend mit dem Septimenakkord der siebenten Stufe von Dur und zeigt an dem Beispiele, (der besseren Uebersichtlichkeit halber führe ich seine Beispiele eine Oktav tiefer im Bassschlüssel an):



dass der letzte Akkord als E-dur VII 7⁰ vernommen wird, „ohne dass die Vortonart den Ton, welcher neue tonische Terz wird, (hier also gis) enthält", eine Bemerkung, gegen die nichts einzuwenden ist. „Würde aber", heisst es weiter, „dem Akkord dis fis a cis der Ton his, bezw. eine Tonart mit his vorangehen, so verlangte er zweifellos nach Cis-moll". Eine Regel, die auch Ausnahmen gestattet, denn der letzte Akkord lässt sich auch mit vorausgehendem His recht gut nach E-dur auflösen, wie z. B.



Der Verfasser fährt fort: „Etwas anderes ist es, wenn von diesem Akkord die Septime cis nicht mehr in der obersten Stimme steht, dann verliert dieser Akkord die Bedeutung von Dur VII 7⁰ (Hauptmann, Natur der Harmonik und Metrik) und erscheint als Moll II 7⁰ (auch Molldur II 7⁰)



Weil also hier die Septime cis in einer Mittelstimme liegt, soll der Akkord unabänderlich an Cis-moll gebunden sein? O nein! Man braucht nur nach diesem Akkord das eis anklingen zu lassen und das Cis-dur ergibt sich ebenfalls ganz natürlich, z. B.:



Weiter heisst es: „Will man fernliegende Tonarten zwanglos durch den Septimenakkord auf der siebenten Stufe von Dur erreichen, so ist es angebracht, das untere oder obere Terzintervall dieses Akkordes vorzubereiten". Alle diese zum Teil sehr komplizierten Erörterungen, die den Schüler leicht verwirren und ihm schliesslich die Lust an der ganzen Disziplin verleiden können, werden überflüssig, wenn man gleich von vornherein auf die einschneidende Bedeutung der grossen Sexte aufmerksam macht, die mit derselben Schärfe und Eindringlichkeit wie die grosse Terz nach dem Durgeschlecht verlangt. Gleichviel ob sie als reine Quinte des Dreiklangs auf der zweiten Stufe (d f a) oder des Septimenakkordes (d f a c), ob sie als grosse Terz auf der vierten Stufe (f a c), als grosse Septime auf der siebenten (h d f a) oder als grosse None auf der fünften Stufe (g h d f a) erscheint, immer strebt sie mit derselben Schärfe wie die grosse Terz nach einer Dur-Auflösung. Beide Intervalle: die grosse Terz und die grosse Sexte bilden somit für den Uebergang in eine neue Durtonart die eigentlich bestimmenden und ausschlaggebenden Faktoren, während die kleine Sexte, gleichviel in welchem Intervall sie sich zeigt, sich zur Modulation in die Moll- wie Durtonarten gleich gut verwenden lässt, für letztere zuweilen sogar, wie z. B. auf der II. Stufe in Moll in geradezu prachtvoller Weise. Können auch hier wieder Ausnahmen stattfinden, so bestätigen sie doch im allgemeinen die Regeln, an deren Hand sich der Schüler leicht zurecht finden wird. Feststehende Gesetze für das gesamte Modulationsgebiet wird es deshalb niemals geben, weil mit der Entwicklung der Tonkunst auch die Modulationsbedingungen sich verändern, weil oft, was früher als unschön und fehlerhaft verworfen wurde, heute längst das musikaliche Bürgerrecht erlangt hat, und die ganze Disziplin mit ihren unzähligen Modifikationen, wenn sie höhere künstlerische Ansprüche befriedigen soll, schon in das Gebiet der Komposition hinübergreift. Es lassen sich z. B. Fälle denken, dass Uebergangsakkorde in ihrer Grundform sehr steif und gezwungen erklingen und doch durch irgend eine melodische Flexion oder dergl. sich sehr apart und reizvoll gestalten können. Nur gewisse Gesetze, die mit unserem Tonsystem auf das innigste verwachsen sind, gewissermassen dessen Grundsäulen bilden, werden, so lange das System selbst besteht, niemals ihre Gültigkeit verlieren, und diese weisen mit logischer Folgerichtigkeit darauf hin, dass der natürliche Modulationsweg in die Kreuztonarten stets durch die Oberdominanten und in die B-Tonarten stets durch die Unterdominanten führt. Dass der Verfasser vor dem freien d. h. unvorbereiteten Eintritt des Dominantseptimenakkordes, ebenso vor dem „bequemen Mittel der Enharmonik" warnt, erscheint auf den ersten Blick vielleicht pedantisch und rigoros, doch hat diese Mahnung jedenfalls das Gute, den Schüler am Anfang von unlogischen und zerklüfteten Akkordverbindungen zu bewahren. Nun gibt es aber noch einfache und ungezwungene Modulationsmittel, die dem Schüler das Auffinden der Uebergangsharmonien ausserordentlich erleichtern können: das ist erstens der

neapolitanische Sextakkord, von dem im Buch gar nicht und der verminderte Septimenakkord, von dem nur vorübergehend die Rede ist. Wie der erstere für Ausweichungen in die Tonarten der Unterdominanten als treffliches Medium erscheinen kann, so verdient der verminderte Septimenakkord noch deshalb eine ganz besondere Beachtung, weil er infolge seiner wunderbaren Verwandlungsfähigkeit sich meist als ein ebenso einfaches wie natürliches Modulationsmitel sowohl für die Dur- wie die Molltonarten darstellt, und weil sich an ihm auch der Wert einer vorsichtig angewandten Enharmonik auf das schlagendste verdeutlichen lässt. Die meisten der zur Erläuterung beigefügten Notenbeispiele erfüllen ihren Zweck wohl in modulatorischer, aber nicht in künstlerisch-formeller Beziehung. So ist an dem Beispiel No. 22



bezüglich der Modulation gewiss nichts auszusetzen, aber der Umstand, dass der Schlussakkord schon vorher in derselben Lage auf dem Niederschlag eintritt, raubt dem letzten Basston seinen Glanz und dem ganzen Akkord seine Frische. Es ist, als ob die Schlusspointe einer Rede zu früh angedeutet würde. Noch empfindlicher wirkt das Vorhererklingen des Schlussakkordes (NB. wieder in derselben Lage) in No. 43. Auch dass in No. 55 das B im Bass dreimal in drei Takten erklingt, wirkt matt und indifferent. Soll der Schüler aus Paradigmen Nutzen ziehen, so müssen sie auch wirkliche Musterbeispiele darstellen. Als Anhang sind dem Buch einige Bemerkungen „über harmonische Bestimmungen" beigefügt, in denen der Verfasser bezüglich der Orthographie der chromatischen Tonleiter richtig bemerkt, dass sich die Benennung eines chromatischen Tons vorzugsweise danach zu richten hat, ob der Ton erhöht oder erniedrigt ist. Nur das erniedrigte G müsse in der chromatischen C-Skala stets mit Fis und das erhöhte A stets mit B bezeichnet werden, eine Regel, die bezüglich des letzten Punktes auch Ausnahmen gestattet, wie folgendes Beispiel zeigt:



Hier dürfte wohl das erhöhte A richtiger mit Ais zu bezeichnen sein. So wenig Einheitlichkeit bezüglich der Notierung chromatischer Töne auch in den Werken unserer grossen Meister herrscht, so hat sich doch bald die eine Regel mit logischer Folgerichtigkeit als feststehend herausgebildet, dass der Weg von der Oktave zur kleinen Septime stets über die grosse Septime und der von der reinen Quinte zur reinen Quarte stets über die übermässige Quarte führen muss. Mithin wird die Notierung der chromatischen C-Tonleiter abwärts sich folgendermassen immer am richtigsten gestalten:



Die neue Modulationslehre von F. Braunroth enthält ohne Frage mancherlei Anregung zum Nachdenken und bietet für Geübtere auch allerlei wertvolle Fingerzeige, aber als sicherer und zuverlässiger Führer, zumal für Anfänger, sich in diesem ziemlich verwickelten Gebiet zurecht zu finden, kann sie kaum gelten.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Grossherzogliche Konservatorium für Musik in Karlsruhe, Direktion Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, war nach seinem soeben erschienenen 24. Jahresbericht im letzten Schuljahre von 876 Zöglingen besucht. Unter ihnen waren 540 eigentliche Schüler, 313 Hospitanten und 23 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts – Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Besondere Aufmerksamkeit ward der weiteren Ausgestaltung der Orchesterklasse zugewendet, die im Laufe des Schuljahres zweimal öffentlich hervortreten konnte. Ebenso wurde die Chorklasse der Vorbereitungsklassen zu den öffentlichen Aufführungen herangezogen. Die Kammermusikklassen erfuhren eine grössere Ausdehnung, ein Kursus zum Studium der klassischen und modernen symphonischen Literatur stand unter der Leitung der Herren Petzet und Herold. Im abgelaufenen Schuljahre fanden 27 Aufführungen, darunter 14 Vortragsabende im Saale der Anstalt und neun öffentliche Aufführungen im Museumssaale statt. Ausserdem veranstaltete das Konservatorium einen Unterhaltungsabend für den Verein „Volksbildung", einen Haydn-Abend für den „Arbeiterdiskussionsklub" und eine Kinderaufführung für den „Kinderhilfstag". — Das neue Schuljahr beginnt am 15. September.

Das Konservatorium der Musik zu Heidelberg — Direktion O. Seelig und H. Neal —, das eine städtische Subvention geniesst, hat soeben seinen 14. Jahresbericht versandt. Die Anstalt war im abgelaufenen Schuljahr von 184 Zöglingen und Hospitanten besucht, von welchen 18

Honorarermässigungen erhielten. Ausser den beiden Direktoren unterrichteten 5 Lehrer und zwölf Lehrerinnen neben den theoretischen Fächern in Klavier, Orgel, Harfe, Gesang und allen Streichinstrumenten. Neu eingeführt wurden Kurse für Musikdiktat, allgemeine Musiklehre und Solfeggieren. Ferner für schwache Schüler Uebestunden, deren Leitung Schülerinnen der oberen Klassen, die sich für den Lehrberuf vorbereiten, übertragen sind. Es fanden 9 Aufführungen statt, von denen 6 öffentlich waren. Das neue Schuljahr beginnt am 19. September.

Die Musikschulen Kaiser in Wien waren im abgelaufenen 34. Schuljahre von 355 Schülern besucht (hiervon 75 aus den Kronländern, Ungarn und dem Auslande, welche von 31 Lehrern unterrichtet wurden. Der Unterricht umfasste Sologesang (Oper und Konzert), Klavier, Orgel, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, alle theoretischen und musikwissenschaftlichen Fächer, Kapellmeisterschule und Staatsprüfungskurs; 26 Kandidaten des letzteren wurden als Lehrer für Klavier, Violine, Orgel und Gesang staatlich approbiert.

Vermischte Nachrichten.

Für die nächstwinterlichen grossen philharmonischen Konzerte unter Leitung von Arthur Nikisch sind bereits folgende Solisten gewonnen: Teresa Carreño, Pablo Casals, Guilhermina Suggio-Casals, Julia Culp, Kammersänger Ludwig Hess, Fritz Kreisler, Professor Henri Marteau, Edouard Risler, Artur Schnabel, Kammersängerin Ernestine Schumann-Heink; ferner der Berliner Lehrer Gesangverein (Dirigent Professor Felix Schmidt). Am 4. Januar wird in einem Extrakonzert die 9. Sinfonie von Beethoven zur Aufführung gelangen.

Henri Marteau und Ernst von Dohnanyi, beide Lehrer der Königl. Hochschule hierselbst, erhielten den Professortitel.

Am 10. August waren 100 Jahre seit der Geburt Karl Friedrich Weitzmann's, des berühmten Theoretikers und Schriftstellers, verflossen. Weitzmann ist ein Berliner Kind, er erhielt seinen ersten Musikunterricht durch K. W. Henning, Violine, und Bernhard Klein, Theorie. Mit 20 Jahren ging er nach Kassel, wo er bei Ludwig Spohr und Moritz Hauptmann seine künstlerische Ausbildung vollendete. Dann führte ihn sein Weg nach Riga als Chordirektor und Orchestergeiger, zugleich begründete er in Gemeinschaft mit Heinrich Dorn einen Chorverein. 1834 kam er an die deutsche Oper nach Reval und folgte zwei Jahre später einem Ruf an das kaiserliche Theater in Petersburg als Konzertmeister. Nach 10jähriger Dienstzeit verliess er die russische Hauptstadt und wandte sich nach Paris zu musikhistorischen und theoretischen Studien, später nach London und kehrte im Jahre 1848 zu dauerndem Aufenthalt nach Berlin zurück. Neben seiner Wirksamkeit als Lehrer der Theorie am Stern'schen Konservatorium, später an der Tausig'schen Schule für höheres Klavierspiel, entfaltete er hier eine reiche schriftstellerische Tätigkeit und veranstaltete Vorträge musikwissenschaftlichen Inhalts. Von seinen zahlreichen Werken sind hervorzuheben: „Geschichte der griechischen Musik mit einer Musikbeilage", „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur", „Der letzte der Virtuosen", eine Charakteristik Karl Tausig's, „Der übermässige Dreiklang", „Der verminderte Septimenakkord", „Geschichte des Septimenakkords", „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten", das 1860 preisgekrönte Hauptwerk „Harmoniesystem" und ein „Vollständiges Lehrbuch der Harmonie". Ausserdem komponierte er die Opern „Räuberliebe", „Walpurgisnacht" und „Lorbeerbaum und Bettelstab", geistliche Chöre, Lieder und Klavierstücke. Weitzmann starb am 7. November 1880.

Die Sing-Akademie unterzieht zurzeit ihre erst seit zwanzig Jahren bestehende Orgel einem vollständigen Umbau und einer Vergrösserung, die einem Neubau gleichkommt. Das neue Werk erhält 36 klingende Stimmen und wird allen modernen Anforderungen entsprechen. Der Aufbau der neuen Orgel hat bereits begonnen, so dass zu dem 1. Abonnements-Konzert der Sing-Akademie Ende Oktober das Instrument bereits benutzt werden kann. Die Arbeiten leitet der Orgelbaumeister Sauer aus Frankfurt a. O.

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet gemeinsam mit dem Stern'schen Gesangverein (Dirigent Oskar Fried) im kommenden Winter vier Orchesterkonzerte in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester. Zur Aufführung gelangen: Berlioz „Faust's Verdammung", Debussy „Demoiselle élu", Nocturne, Volkmar Andreae „Symphonische Fantasie op. 7", F. von Hausegger „Totenmarsch", Oskar Fried „Erntelied", Beethoven „Neunte Symphonie". Ausserdem findet am 3. Februar n. J. in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche als Mendelssohnfeier eine Aufführung des „Paulus" unter Mitwirkung des Blüthnerorchesters statt. Als Solisten sind bis jetzt verpflichtet: Frieda Hempel, Minni Gast, Marcella Pregi, Angelika Rammel, Hans Rüdiger, Alexander Heinemann, Joh. Messchaert, Friedrich Plaschke, Hans Vaterhaus.

Seit einem Jahre besteht in Moskau ein Privat-Unternehmen, „Musik-Schau" benannt, welches den Zweck verfolgt, Tondichtern die Möglichkeit zu schaffen, ihre Werke von Künstlern öffentlich vorgeführt zu hören. Frau M. A.

Deischa-Sionitzkaja, eine hochgebildete Sängerin, hat das Wagnis unternommen nnd mit Hilfe eines vielseitig musikalisch gebildeten Geschäftsführers, B. L. Javorsky, im Laufe eines Jahres zur vollen Blüte gebracht. Es fanden 7 öffentliche Konzerte bei freiem Zutritt der Musiker und ihrer Angehörigen statt, in denen 179 nene Werke von 45 Tonsetzern nnd 61 ansübenden heimischen Künstlern vorgeführt wnrden. Eine „Jury" von Berufsmnsikern (darunter S. Taneiew, A. Gretschaninow, J. Engel, S. Wassilenko u. a.) hatten das Urteil über die Werke zu fällen, deren Einsendnng an das Bureau der „Musik-Schau" jedermann frei steht. Unsere grossen Meister von anerkannt schöpferischer Kraft (N. Rimsky-Korsakoff, S. Taneiew, A. Gretschaninow, Ippoletow-Ivanow u. a.) wandten sich gleichfalls an die „Musik-Schau", ihre Werke erlebten in deren Konzerten ihre Uraufführungen. Eine reiche Zahl neuer aufkeimender Talente haben der „Musik-Schau" eine Blütenlese von Liedern, Klavierkompositionen und anderen Werken vorgelegt. Ein Konzert war der Finnischen Musik gewidmet, die modernen Italiener werden in der kommenden Spielzeit vorgeführt, ein Beweis, dass auch Tonsetzer anderer Nationen zur „Musik-Schau" Zutritt haben.

Bücher und Musikalien.

Eduard Zillmann, op. 101. Drei Stücke für Violine mit Klavierbegleitnng.
Op. 102. Serenade im Biedermeierstil für drei Violinen und Klavier.

Chr. Friedrich Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Eduard Zillmann's op. 101 bezweckt, den Schüler in das Gebiet der dritten Lage einzuführen. Die drei Stücke, nach Strichart nnd Fingersatz auf's genaueste bezeichnet, entsprechen ihren Titeln Kaprice, Kavatine nnd Burleske inhaltlich durchaus und sind für den Unterricht um so förderlicher, als sie auch des geringsten instruktiven Beigeschmacks völlig entbehren, vielmehr durch reizende Melodik nnd schönen Zusammenklang der beiden Instrnmente nach rein musikalischer Seite hin wirken. Dasselbe gilt von Zillmann's Serenade (op. 102), deren Biedermeierstil wirklich prächtig getroffen ist. Während die Primgeige sich in der ersten und dritten Lage bewegt, verharren die beiden anderen nur ausschliesslich in der ersten. Das Klavier gibt die wünschenswerte akkordische Füllung und dient den liebenswürdig melodischen Weisen als harmonisches Fundament. Die vier Sätze (Festgruss, Rokoko, Mennett nnd Kehraus) bilden ein erfreuliches Ganzes und werden auch im einzelnen an vortrefflicher Wirkung nicht das Geringste einbüssen. Sie sind schon deshalb von besonderem pädagogischen Werte, weil sie Spielern verschiedener Ausbildungsgrade volle und lebendige Anteilnahme gestatten. Auch die Klavierpartie ist unschwer zu bewältigen, und somit können sich vier kleine Leute an diesen sehr schätzenswerten Beitrag zur echten Hausmusik lebhaft erfreuen.

Knud Harder, op. 1. Zwei Klavierstücke.
op. 3. Fuge (G-dur) für Orgel.

Elsoldt & Rohkrämer, Berlin.

Einem op. 1 wird in den meisten Fällen auch der unbefangenste Beurteiler ein wenig skeptisch gegenüberstehen. Was will das werden? — Das ist hier die Frage. Knud Harder's op. 1 gibt mancherlei zu denken. Ein angehender Tonpoet, der zweifelsohne Bedeutendes will und Grosses empfindet, der mit schwierigen Problemen jongliert und dem die musikalische Welt aus den Angeln zu heben ein Leichtes zu sein scheint. Es ist eine alte Lehre, dass man das blosse Wollen des Guten schon an sich anerkennen solle. Die oben genannten, aus ganz bestimmten poetischen Vorstellungen hervorgegangenen Klavierstücke aber beweisen wieder einmal hinreichend, dass es mit dem Wollen allein nicht getan ist. Knud Harder's Tonsprache ist nur ein Stammeln, an Stelle des präzisen Ausdrucks treten langatmige Redensarten, Sequenzen u. a. helfen einige Seiten füllen. Im Klaviersatz zeigt sich Harder als Neuling; viele Stellen sind, im verlangten Tempo wenigstens, überhaupt nicht spielbar, und die gesamte Klavierbehandlung erweist sich als dilettantisch und verfehlt.

Weit besser als diese zwei Klavierstücke, die, streng genommen, gar keine sind, ist die als op. 3 erschienene G-dur-Fuge für Orgel geraten. Hier ist alles natürlicher nnd ohne Prätension gestaltet, und der Klangsinn des Hörers kommt auch auf seine Rechnung. In der Mitte des Stückes häufen sich chromatische Durchgänge ziemlich an, wodurch eine willkommene Steigerung erzielt wird. Der Autor zeigt in diesem bescheidenen Werke viel mehr Sinn für Form und architektonischen Aufbau als zuvor in der freien Komposition. Weitere anhaltende Studien mögen sein Talent fördern.

Eugen Segnitz.

Dr. Walter Niemann: „Das Klavierbuch." Kurze Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur.

Georg D. W. Callwey, München.

Das kurze Geleitwort, welches der Verfasser seinem Werke vorangeschickt hat, belehrt uns über Zweck und Ziel seiner Arbeit: Nicht erschöpfende historische Vollständigkeit, sondern Anregungen will sie bieten, allen Freunden der Kla-

viermusik ein Ratgeber sein, sie belehren, was sie über die Entwicklung der Klaviermusik, ihrer Schöpfer, ihrer Literatur wissen wollen, das Buch will „lebendige Historie" treiben. Aus diesem Gesichtspunkt ist das Werk aufzufassen und zu beurteilen, wir dürfen keine auf historischer Quellenforschung beruhende und erschöpfende Geschichte der Klaviermusik erwarten, wie sie uns etwa das Werk von Weitzmann - Seiffert bietet, vielmehr ein Buch, das sich ergänzend Oscar Bie's: „Das Klavier und seine Meister" an die Seite stellt. Während dieser aber mehr die Künstlerpersönlichkeiten in den Vordergrund rückt, wendet Niemann vertiefte Aufmerksamkeit ihren Schöpfungen zu und weiss sie uns in fein poetischer und ästhetisierender Schilderung im Rahmen ihrer Zeit und ihrer geschichtlichen Entwicklung zu zeigen. Von seiner kundigen Hand lässt man sich gern durch die Jahrhunderte führen, mit den Koloristen des 15. und 16. Jahrhunderts beginnend, bis in unsere Tage hinein über Deutschlands Grenzen hinaus zu den Slaven, Romanen und all' den anderen Völkern, die zugleich mit den Deutschen um die Siegespalmen ringen. Wenn der Verfasser sich in seiner farbenfreudigen Darstellung auch manchmal in den Bildern vergreift, wenn er z. B. Steibelt einen rasch verwelkenden Blumenstrauss artiger Donnerwetter, Jagdschildereien mit schmissiger Rhythmik winden lässt, wenn er im Eifer statt der Werke die Komponisten als duftende Blumen, als schöne südliche Landschaften bezeichnet, Bürgel einen neuen Karneval auf die Beine stellen lässt und ähnlich, so wollen wir darum nicht mit ihm rechten, uns vielmehr des vielen Schönen erfreuen, das sein Buch bietet. Und eines besonderen Vorzugs sei noch gedacht, Niemann weiss mit besonderer sicherer Führung das Interesse für die feinen intimen Schöpfungen der Klavierliteratur zu wecken, sein Buch wird zur Belebung der Hausmusik wesentlich beitragen; für diesen Vorzug ist ihm besonderer Dank abzustatten und der Wunsch hinzuzufügen, dass es recht bald in keinem deutschen Hause, keiner Familie fehlen möchte.

Anna Morsch.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

Verschiedene Gründe nötigen den Vorstand diesmal von der Herausgabe der „Vorträge und Referate des IV. Musikpädagogischen Kongresses" in Buchform abzusehen. Um sie jedoch einem grösseren Kreise zugänglich zu machen und dauernd zu erhalten wurde beschlossen, die Vorträge, welche allgemeine musikalische Fragen, Themen musikwissenschaftlichen Inhalts behandeln, im Verbandsorgan „Der Klavier-Lehrer" und in den „Gesangspädagogischen Blättern" zum Abdruck zu bringen, die Vorträge über den Schulgesang jedoch mit ihren Diskussionen in einem Sonderheft zu vereinen, über dessen Erscheinen das Nähere noch bekannt gemacht wird. Der Abdruck der zuerst angeführten Vorträge beginnt in dieser Nummer.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Mommsenstr. 19.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Blanka Morill, Gesangspädagogin. Dresden, Münchnerstrasse 17 p.
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Anna Otto
Klavier-Unterricht.
Allgemeine musikalische Erzieh- und Lehr-Methode für die Jugend nach
Ramann-Volkmann.
Berlin W., Regensburgerstr. 28 G II.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— **Berlin-Charlottenburg II,** —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfége.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN Wi., Uhlandstrasse 135.

Else Streit
Musik-Institut
BERLIN W. 57, Bülowstrasse 65.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Frobenstr. 19.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Georg Plothow
Musikalienhandlung ❀ *Leihanstalt*
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Diskussionen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Kostenfreier Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen für Klavier, Gesang, Violine, Theorie
durch die Leiterin
Fräul. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Nachodstrasse 19.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

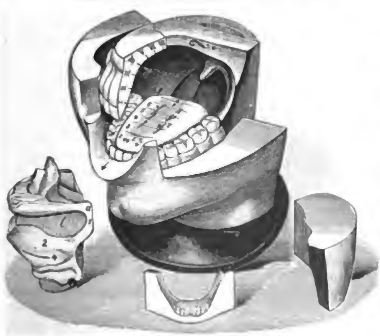
KARN HARMONIUM
bewährtes Fabrikat seit 1868,
über 57 000 im Gebrauch.
D. W. KARN,
HAMBURG 36.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. R. M. Schimmel,
Berlin W., Kurfürstenstr. 155 pt.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Einzelne Nummern des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.



Apparat

zur „Plastischen Darstellung der Lautbildung in den menschlichen Stimm- und Sprachorganen".

Der zusammenstellbare Apparat besteht aus 22 Teilen und ist in zwei verschiedenen Grössen **A** und **B** hergestellt, event. auch in zwei Lieferungen oder vereinfacht in 13 :: :: :: resp. 15 Teilen zu beziehen. :: :: ::

Grösse A: Natürliche Grösse für Privatzwecke M. 60,—
Grösse B: in vierfacher Vergrösserung für Schulen M. 100,—

Durch Buch- und Musikalienhandlungen, eventl. direkt, zu beziehen.

Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin **LEIPZIG** Liebigstr. 8, I.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“, Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

I. Rhythmische Gymnastik — die erste Stufe des Musikunterrichts.

Von

Julius Steger, Flensburg.

(Schluss.)

Der Weg, auf dem Dalcroze das bei allen seinen Schülern erreicht, nimmt seinen Ausgangspunkt von der Natur. In seinem Gange ist dem Menschen ein Hilfsmittel gegeben, die ersten rhythmischen Studien zu treiben. Das Kind hat Freude an der Bewegung und sieht daher auch der Musikstunde, die ihm sonst ein Stillsitzen bedeutet, mit Interesse entgegen. Wir handeln durchaus im Sinne von Dalcroze, wenn wir die ersten Lektionen der Rhythmischen Gymnastik zu Spielstunden machen und später im Verlauf des Unterrichts durch stete Abwechslung dafür sorgen, dass das Interesse des Kindes immer von neuem angeregt wird. Jede Lektion der Rhythmischen Gymnastik ist so vielseitig und abwechslungsreich aufgebaut, dass sie uns auch hierzu ausreichende Handhabe bietet. Mit Hilfe der angegebenen Vorübungen lässt sich bei den weitaus meisten Kindern der Gang ohne Mühe in ein Schreiten umwandeln, d. h. in einen genau abgemessenen gleichmässigen Gang mit gleichen Zeitabschnitten. Ein solcher Schritt wird schriftlich dargestellt durch die Viertelnote. Durch geeignete Uebungen vorbereitet, lernt das Kind den Unterschied von schweren und leichten Taktteilen kennen und die schweren durch ein energisches Stampfen mit dem rechten oder linken Fuss hervorheben. Vollzieht sich der Wechsel zwischen guten und schlechten Takteilen streng regelmässig, so ergibt sich die Darstellung der Taktarten, deren erstes Viertel durch Stampfen markiert wird. Wenn die Schüler die verschiedenen Taktarten, auch den $^5/_4$-, $^6/_4$-, $^7/_4$- und $^8/_4$-Takt auf das Kommando „Hop“ ohne Besinnen darstellen können, erfordern diese Bewegungen, da sie automatisch geworden sind, keine weitere Ueberlegung mehr. Deshalb machen wir die frei gewordene Aufmerksamkeit einer neuen Schwierigkeit dienstbar: Wir lassen das Takt-

marschieren durch das Taktieren der Hände begleiten. Es vergeht geraume Zeit, bis die Schüler mit den Beinen und Händen gleichzeitig mit voller Sicherheit alle Taktarten darstellen können. Ist das aber erreicht, so wird das Gelernte bei folgenden Uebungen nutzbar gemacht: Wir improvisieren ein paar Takte in irgend einer Taktart, die Schüler schlagen dazu (bei geschlossenen Augen, um die selbständige Tätigkeit der einzelnen Kinder zu sichern) den entsprechenden Takt. Ebenso wird sodann die Taktart bekannter Volkslieder und Choräle bestimmt. Es folgt die schwerere Uebung, dass der Lehrer in seinen Improvisationen einen bunten Wechsel zwischen den verschiedenen Taktarten eintreten lässt, in den die Schüler sich möglichst schnell hineinzufinden haben. Alle diese Uebungen, die sich auch marschierend ausführen lassen, regen die Schüler stets von neuem an. Bald fangen sie ihrerseits an, sich selbständig zu betätigen, indem sie von gehörten Sachen die Taktart zu bestimmen suchen. Nimmt man nun noch die sehr häufig vorkommenden auftaktigen Rhythmen hinzu, so sind die ersten Elemente der Rhythmischen Gymnastik erledigt.

Bisher handelte es sich um das Studium der Viertelnote. Nahm man den Gang als Ausgangspunkt für die Darstellung der Notenwerte an, so ergab sich die Verkörperung der Viertelnote durch einen Schritt als natürliche Konsequenz. Demgegenüber ist aber die Darstellung der halben Note als schlechthin genial zu bezeichnen. Einerseits darf sie nur durch einen Schritt bezeichnet werden, da sie nur eine Note ist und deshalb im Gehirn des Schülers lediglich den Begriff einer solchen auszulösen hat; andrerseits aber muss ihr Wert als doppeltes Viertel durch zwei Bewegungen deutlich erkennbar sein. Dalcroze lässt deshalb auf das erste Viertel der Halben einen Schritt vorwärts machen und das zweite Viertel durch eine leichte Kniebeuge des vorgestellten Beines markieren. In ähnlich glücklicher Weise werden auch die punktierte halbe Note und die ganze Note dargestellt. Ich würde aber Ihre Geduld ungebührlich in Anspruch nehmen, wenn ich mich noch auf weitere Einzelheiten einlassen wollte. Aus der nachher folgenden praktischen Demonstration können Sie die notwendigen Ergänzungen leicht selbst entnehmen.

Aus der kurzen Charakteristik der Rhythmischen Gymnastik dürfte klar hervorgehen, dass Fortschritte nur bei reger Willenstätigkeit des Schülers möglich sind. Eine besondere Be-·ung verdienen in dieser Hinsicht noch die Uebungen zur Entfaltung der spontanen Willenstätigkeit, wie Dalcroze sie nennt.

Zwischen dem Augenblick, wo das Gehirn eine Tätigkeit befiehlt und dem Augenblick, wo die Muskeln sie durch Vermittlung der Bewegungsnerven ausführen, liegt immer ein gewisser Zeitraum. Helmholtz nennt ihn treffend Zeitverlust. Die sehr verschiedene Länge dieses Zeitraumes hängt ab von der Elastizität der in Frage kommenden Muskeln und von der Energie des Willens. Die Geschwindigkeit der Muskeltätigkeit wird in der Rhythmischen Gymnastik besonders durch das Crescendo und Decrescendo, wie durch das Accellerando und Ritardando geübt, zu deren richtiger Ausführung alle Abstufungen der Nervenreize gebraucht und deshalb den Schülern geläufig gemacht werden müssen. Die Uebungen zur Entfaltung der spontanen Willenstätigkeit kommen nur bei solchen Bewegungen zur Anwendung, die die Schüler bereits mit Sicherheit beherrschen. Das Neue und Schwierige besteht darin, dass das Kommando Hop die neue, vorher verabredete Bewegung plötzlich, möglichst ohne den geringsten Zeitverlust, verlangt, so dass Wille und Ausführung fast zusammenfallen. Wenn die Schüler beispielsweise den $^4/_4$-Takt marschieren und taktieren und mit dem $^3/_4$-Takt auf Hop beginnen sollen, so wird das Kommando etwa auf das 3. Viertel gegeben. Die Schüler haben sofort mit dem folgenden Schritt den ersten Taktteil der neuen Taktart durch Stampfen mit dem Fuss und durch den energischen Niederschlag mit den Armen zu markieren. Es ist nur allzu natürlich, dass der ganze Körper sich zunächst dagegen auflehnt, dass insbesondere Hand und Fuss erst das letzte Viertel der begonnenen Taktart unbetont ausführen wollen, ehe sie in den neuen Takt eintreten. In der möglichst schnellen, bewussten Ueberwindung dieser Schwierigkeit, in der spontanen Willensäusserung, die den Wechsel mit sicherer Ueberlegung vollzieht, liegt der grosse erzieherische Wert dieser Uebungen, die Dalcroze mit Recht als die Krone seiner ganzen Rhythmischen Gymnastik bezeichnet.

III.

Da die Methode mit der körperlichen Darstellung der verschiedenen Rhythmen sehr langsam vorwärts geht, können die den Rhythmen entsprechenden Notenwerte und Pausezeichen gleichzeitig mit ihrer Darstellung gelehrt und gelernt werden. Wir folgen hierbei dem Grundsatz: Was geschritten wird, das wird auch geschrieben und umgekehrt. Um aber sicher zu gehen,

dass die Schüler mit einem Noten- oder Pausezeichen auch den richtigen Begriff verbinden, geben wir dem in der vorigen These bereits gestreiften Selbstbetätigungstrieb neue Nahrung, indem wir sie veranlassen, Rhythmen selbstständig zusammenzustellen. Dalcroze nennt das Improvisation. Man gehe auch hier schrittweise vorwärts, indem man sich erst mit einem Takt begnügt. Prinzipiell aber verlange man, dass jeder Schüler sowohl seine eigene als auch die Improvisation eines andern an die Tafel schreiben kann. Die übrigen Schüler werden angehalten, die Improvisation sofort nachzumachen und haben darauf zu entscheiden,. ob körperliche und schriftliche Darstellung der Rhythmen sich decken.

Ein weiteres Hilfsmittel, den Schülern ein bewusstes und vor allem auch schnelles Auffassen der Notenwerte und Pausezeichen anzuerziehen, besteht darin, dass man, während die Schüler mit geschlossenen Augen an der Tafel stehen, eine Improvisation anschreibt. Sobald sie nun auf das Kommando Hop! einen Blick auf die Tafel geworfen haben, werden die Noten ausgelöscht und die Kinder haben das Gesehene darzustellen.

Eine noch höhere Stufe der musik-rhythmischen Ausbildung bilden die sogen. Realisationen, d. h. die Auffassung und Darstellung von Rhythmen aus gespielter Musik. Es ist erfahrungsgemäss viel schwerer, gehörte Rhythmen aufzufassen, als schriftlich fixierte oder mündlich besprochene. Deshalb aber müssen diese Uebungen, als eine besonders gute Schulung für das Ohr, regelmässig und systematisch betrieben werden. Auf diese Weise erzieht man die Schüler dazu, aus gehörter Musik den rhythmischen Kern herauszuschälen. Das ist für ihr späteres Musikverständnis von Wichtigkeit.

Einen Gradmesser und sicheren Prüfstein für die Inkorporation des Rhythmus bildet die Veranschaulichung der Pausezeichen. Wenn die Schüler nach einer Anzahl von Marschtakten auf das kommende Hop einen oder mehrere Takte Pausen versinnbildlichen sollen, so müssen sie während dieses Zeitraums in der Haltung des letzten Marschschrittes und zwar in absoluter Unbeweglichkeit verharren, keine Lippe darf sich rühren, kein Muskel zucken, ohne irgendeine körperliche Hilfe zählt nur das rhythmische Bewusstsein weiter, ohne zu hasten, ohne zu zögern. Je genauer nach der Pause die Ausführung des ersten Taktteiles vom Marsche bei den Schülern zusammenfällt, desto mehr ist ihnen der Rhythmus in Fleisch und Blut übergegangen.

Als letzten und sehr bedeutsamen Gewinn, den die Rhythmische Gymnastik herbeiführt, stellt sich die Erziehung einer richtigen Atemtechnik dar. Ueber ihre ungeheure Wichtigkeit für den Gesang ist man nie im Zweifel gewesen, so lange es einen Kunstgesang gegeben hat. Aber erst das letzte Jahrzehnt hat die Ueberzeugung herausgebildet, dass die Erfolge oder Nichterfolge eines Gesangunterrichts von der Atemtechnik geradezu abhängen. Da nun nach ärztlichen Feststellungen ein marschierendes Kind etwa viermal so viel Luft gebraucht, als ein sitzendes, so wird die Regelung der Atmung für die Teilnehmer der Rhythmischen Gymnastik um so notwendiger. Dalcroze hat infolge eingehender Studien als erster die Entdeckung gemacht, dass auch die Atmung rhythmisch gestaltet werden kann, da ihre Muskeln, wenn auch in beschränktem Grade, unserem Willen unterworfen sind. Auf diese physiologische Tatsache gestützt, hat Dalcroze ein ganzes System wohldurchdachter Atemstudien aufgebaut, wovon in jeder Unterrichtsstunde einige Uebungen vorgenommen werden. Auch diese an sich trockenen Studien weiss Dalcroze zu beleben und interessant zu machen. Und wenn wir seinem Beispiel folgen, so können wir unsern Schülern, bevor der eigentliche Gesangunterricht beginnt, ein kunstgerechtes Atmen anerziehen, das für die Tonbildung und somit für den Gesangunterricht überhaupt, von ausschlaggebender Bedeutung ist.

IV.

Was manchen, der sich eingehender mit der Methode Dalcroze's befasste, bisher noch abgehalten hat, für die Einführung der Rhythmischen Gymnastik als beste Vorstufe des Musikunterrichts rückhaltlos einzutreten, ist wohl der Umstand, dass sie manches enthält, was nicht speziell musikalischer Natur ist. Ich kann aus dieser Tatsache, die ich als solche zugebe, keinen Vorwurf gegen die Rhythmische Gymnastik herleiten. Gewiss haben wir es hier immer in erster und entscheidender Linie mit der musikalischen Seite der Rhythmischen Gymnastik zu tun, dürfen aber, um ein erschöpfendes Urteil über die Methode zu gewinnen, ihre anderen Seiten nicht übersehen. Dalcroze selbst ist sich der Vielseitigkeit seiner Methode durchaus bewusst: neben den Musiklehrern fordert er auch die Turnlehrer zu ihrem Studium auf. Dann erlebt man zuweilen, dass der Musiklehrer er-

klärt: das ist keine Musik; der Turnlehrer dagegen: das ist ja Musik, aber kein Turnen. Mögen beide von ihrem speziellen Standpunkt aus recht haben, so bleibt doch die Frage offen: Sind wir berechtigt, eine Methode, die, wie ich glaube nachgewiesen zu haben, eine rationelle musikalische Erziehung der Jugend anbahnt, nur aus dem Grunde zurückzuweisen, weil die Schüler durch sie nebenher noch manches lernen, was für ihre allgemeine Erziehung von grossem Werte ist?

In meinen Ausführungen habe ich klar zu machen versucht, dass die Rhythmische Gymnastik eine Schulung des Willens, besonders des sofort in Aktion tretenden Willens bedeutet. Man nennt das mit dem landläufigen Ausdruck: Geistesgegenwart. Es wird gewiss kein Musiklehrer leugnen wollen, dass Geistesgegenwart beim Musizieren grosse Bedeutung hat. Was wäre ein Kapellmeister, ein Chordirigent ohne sie?

Weiterhin aber ist diese Schulung des Willens ein vorzügliches Mittel zur Erzielung der Widerstandsfähigkeit unserer kommenden Generation den Anforderungen des modernen Lebens gegenüber. Trotz der besten und umfassendsten Sicherheitsmassregeln ist der Mensch gegen die an Geschwindigkeit und Kompliziertheit immer mehr zunehmenden Verkehrsmittel nicht genügend geschützt, wenn es ihm nicht gelingt, in seiner eigenen Natur neue Kräfte auszulösen, die ihn befähigen, jenen Gefahren zu begegnen. Dass der Selbsterhaltungstrieb dazu im Durchschnitt nicht ausreicht, lehrt die zunehmende Nervosität unserer Zeit zur Genüge. Kann man nun im Ernste einen Vorwurf gegen eine Methode erheben, die uns ein wirksames Mittel an die Hand gibt, jene Nervosität, die doch auch das Musizieren stark beeinträchtigen kann, zu bekämpfen?

Noch ein drittes: Die Rhythmische Gymnastik zwingt den Schüler, da er fortwährend seine geistigen und körperlichen Kräfte anspannen muss, seine Aufmerksamkeit scharf zu konzentrieren. Dabei ist dem Lehrer, wie in wenigen anderen Fächern, die Möglichkeit einer steten Kontrolle gegeben. Auf diese Weise wird beim Schüler durch die Rhythmische Gymnastik allmählich eine Konzentrationsfähigkeit entwickelt, die zunächst auf die Art seines Musizierens nur von wohltätigstem Einfluss sein kann, die aber ferner in unserer Zeit der Vielseitigkeit und der nur zu oft in zerflatternde Oberflächlichkeit ausartenden allgemeinen Interessiertheit nicht leicht zu hoch bewertet werden kann.

Zum Schluss noch ein Wort über die rein körperliche Ausbildung. Dalcroze hat die Uebungen seiner Rhythmischen Gymnastik auf Grund eingehender anatomischer und physiologischer Studien entworfen und sich, wie wenige vor ihm, tief in die Kindesseele versenkt. Von ärztlicher Seite ist es zudem oft bestätigt worden, dass seine Uebungen durchaus den sanitären Anforderungen genügen und geeignet sind, die Muskeln zur Geschmeidigkeit und Kraft zu erziehen und Lungen- und Herztätigkeit zu regeln und zu stärken. Das ist wichtig in einer Zeit, in der mit grösster geistiger Intensivität gearbeitet wird. Den Gefahren, die eine solche einseitig geistige Arbeit für die Erhaltung der Volkskraft bedeutet, wirksam entgegenzutreten, wird dem Volksfreunde zur unabweisbaren Pflicht. Spuren dahin zielender Bewegungen finden wir in der Neubelebung der Olympischen Spiele des Altertums und in der immer mehr zunehmenden Ausbreitung der sportlichen Uebungen aller Art. Auch die Dalcroze'sche Rhythmische Gymnastik kann die rein körperliche Entwicklung nur günstig beeinflussen, doch kommt hier noch hinzu, dass Dalcroze durch Gleichgewichtsübungen eine natürliche Anmut der Körperbewegungen erzielt, die gerade wir Deutschen nicht gering bewerten dürfen und die in der Frage der Körperkultur ihren Platz einzunehmen sicher berechtigt ist. Wenn einzelne gerade aus dieser Seite der Rhythmischen Gymnastik den Vorwurf herleiten, sie erziehe die Kinder zur Koketterie, so ist das meiner Meinung nach ein Urteil, das aus oberflächlichster Beobachtung entspringt. Wer in das Wesen dieser Methode eindringt, ist im Gegenteil überrascht von der Einfachheit und Natürlichkeit, die allen Bewegungen zugrunde liegt. Ich muss freilich hinzufügen, dass hier, wie wohl fast immer, die Persönlichkeit des Lehrers von ausschlaggebender Bedeutung ist. Dalcroze selbst gibt uns auch hierin das beste Beispiel.

Zweifellos — und das möchte ich zusammenfassend noch einmal ausdrücklich betonen und feststellen — steht die rein musikalische Seite der Rhythmischen Gymnastik für uns hier durchaus im Vordergrunde. In diesem engeren Sinn aber bahnt sie eine vernünftige musikalische Erziehung an. Sie weckt auch bei den weniger begabten Schülern Kräfte und Fähigkeiten, die ein lebendiges selbständiges Musizieren derselben möglich machen. Sie entwickelt im besonderen nicht nur die Fähigkeit der musikalischen Wiedergabe, sondern ebenso sehr die der bisher vernachlässigten Aufnahme. Sie nutzt, wenn

sie rechtzeitig beginnt, mehrere Jahre für die musikalische Erziehung aus, die sonst wenig Bedeutung dafür haben. Und last not least — schafft sie für das spätere Musizieren richtige Rhythmen. Ich brauche hier, in einer Versammlung von Musikern und Musiklehrern, nicht besonders zu betonen, dass die Rhythmische Gymnastik, wenn es ihr wirklich gelingt, bei allen Schülern dauernde und bewusste rhythmische Sicherheit zu erzielen, eine Bedeutung für den Musikunterricht erlangt, für die kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen ist. Denn sie räumt damit eine grosse, man könnte fast sagen die Hauptschwierigkeit aus dem Wege, an der die weitaus meisten Schüler, die es in der Musik zu nichts gebracht haben, gescheitert sind.

Aus allen diesen Gründen halte ich die Rhythmische Gymnastik für die beste Einführung in die Musik, oder, wenn man will, für die erste Stufe des Musikunterrichts.

Wenn aber die Rhythmische Gymnastik durch ihre Nebenfaktoren dazu beiträgt, die allgemeine Erziehung der Jugend günstig zu beeinflussen, so ist sie geeignet, dem Musikunterricht eine Bedeutung über sein nächstes Ziel hinaus zu verleihen und der Musik die zentrale Stellung in der Jugenderziehung wieder zu verschaffen, die sie im Altertum tatsächlich besass.

Musik in Italien.

Von

Professor Bellio, Florenz.

(Schluss).

Das Orgelstudium wird mit stets wachsendem Interesse in Italien, wo kein Mangel an vortrefflichen Fabriken ist, gepflegt (was man leider von den Klavierfabriken nicht behaupten kann). Vigezzi-Bossi in Turin, Mascioni u. a. bauen Instrumente ersten Ranges. Für die Erweckung und die Vervollkommnung dieses Studiums sind wir sehr tüchtigen und eifrigen Orgellehrern wie Renzi, Rom, Landini, Florenz, Ravanelli, Padua, verpflichtet und auch vorzüglichen Virtuosen wie Capocci, Bossi, Mattey.

Die Rink- und Lemmensmethode sind sehr geschätzt; wir haben aber auch gute italienische Methoden, wie die von Bossi-Tebaldini, von Bottazzo-Ravanello und die Choräle für Orgel von Maglioni. Man erstrebt jetzt eine mehr künstlerische oder mehr liturgische Richtung.

Auch für Saiteninstrumente haben wir gute und blühende Schulen; es fehlt dagegen an italienischen Methoden, die im gleichen Ansehen wie die ausländischen ständen; die bekannteste ist die von Sevcik, sehr reich an technischen Uebungen. Der wohlbekannte Prof. Anzoletti vom Mailänder Konservatorium, ein bedeutender Musiker und Virtuose, hält, von einem rein musikalischen Standpunkt, die Methode von Singer für noch besser als die von Sevcik: sie sei aber für die Italiener etwas unpraktisch, da diese weniger als die Deutschen für solche Steifheiten der Technik veranlagt sind, wenn sie nicht gerade von der Melodie, vom musikalischen Satze selbst abhängen, dessen Interpretation den Italienern fast angeboren ist.

Neben Anzoletti sind noch andere gute Violinisten und Lehrer: Ettore Pinelli, der in Rom den ernsten Stil und das klassische Glaubensbekenntnis seines grossen Lehrers Joachim verbreitet; dann De Angelis, Sarti, de Guarner und der ganze Nachwuchs der florentinischen Schule von Giorgetti.

Auch das Studium der anderen Streichinstrumente wird mit Eifer gepflegt, doch vernachlässigt man meiner Meinung nach gewöhnlich etwas zu sehr das Stopfhorn und die Zugposaune, welche doch einen eigenen Charakter haben, der zur Wirkung von vielen klassischen Kompositionen unentbehrlich ist. Letztere wird in Florenz und Turin etwas gebraucht und soll wahrscheinlich auch in Mailand eingeführt werden.

Das Harfenspiel wird auch gut betrieben und gelehrt, besonders von Professor Lorenzi in Florenz; man führt jetzt auch Léon und Weigels chromatische Harfen ein, die zwar für die Orchester sehr praktisch, aber für Konzertmusik weniger passend sind.

*

Der Privatunterricht hat eine viel grössere Wichtigkeit in Italien als in Frankreich und Deutschland, schon wegen der Gesetze für den offiziellen Unterricht selbst. Es können die Kandidaten, auch ohne ein Musikinstitut besucht zu haben, denselben Titel erlangen, als die Schüler der Konservatorien, und die Privatlehrer ihre Schüler nicht nur zu der Aufnahmeprüfung, sondern auch zu dem Schlussexamen vorbereiten, bei welchem sie oft sogar bessere Zeugnisse davontragen, als die regelmässigen Schüler.

Diese wichtige und fruchtbare Freiheit und Unparteilichkeit des Unterrichts hat den besten Erfolg, da sie weder die Wichtigkeit der Konservatorien beeinträchtigt, noch die Privatlehrer in eine etwa niedrigere Stellung herabdrückt. So

existiert im allgemeinen kein wirklicher Dualismus zwischen den beiden Kategorien.

Die Zustände der Theatermusik sind wohlbekannt, da die täglichen Tageszeitungen ausführlich darüber berichten; übrigens lag es nicht in meiner Absicht, hier einen Aufsatz über die allgemeine Entwicklung der Musik in Italien zu schreiben, ich beschränke mich darauf, einige Hauptpunkte und Tatsachen hervorzuheben, wie ich das im Abschnitt über Musikunterricht getan habe.

In der Kirchenmusik herrscht jetzt ein grosses Durcheinander. Seine Heiligkeit Pius X. hat mit seinem „Motu proprio“ die Wünsche aller tüchtigen und ernsten Musiker erfüllt, unter anderen die des gelehrten Casamorata, des ehemaligen Direktors des Florentiner Konservatoriums, jetzt seit mehr als 20 Jahren tot, leider aber auch zu bald vergessen. Eine Art Theatermusik in der Kirche zu hören, hat wirklich etwas unleidliches und ebenso profanes, als es vor dem Konzil von Trient war, und der Papst hat dadurch, dass er diese Musik aus der Kirche bannte, sich um den Ernst der Kunst und der Kirche ein grosses Verdienst erworben. Jetzt ist aber ein allzu weites Feld der zwar ernsten, jedoch langweiligen und inhaltslosen Musik geöffnet und neben wirklich wertvollen Kompositionen, wie die von Perosi, Terrabugio, Tebaldini, Bossi, Polleri, Landini, Mattioli u. a., gibt es unzählige andere, die, leer und kraftlos, jeglichen Wertes entbehren. Harmonien einfach zusammenzusetzen, sie in zwei, drei oder vier Stimmen einzuteilen, mit irgend einer Begleitung, ist nichts besonders schweres, wenn man nicht gerade eine besondere Wichtigkeit den Kunststücken beimisst, die aber keine Kunst und auch durch Pius X. verpönt sind. Uebrigens bringt die Langeweile dieser Art von Musik die Gläubigen selbst zur Verzweiflung. Jetzt zeigt sich aber eine gesunde Reaktion und wir wollen hoffen, dass man den richtigen Mittelweg finden wird.

Was die Streitfrage über die Interpretation des gregorianischen Gesangs betrifft, scheint die Sache vorläufig noch keiner Lösung entgegenzusehen und leider kommen, wie es d'Harcourt bemerkt (Le Musique Actuelle en Italie, Paris 1906), auch Handelsinteressen dazu.

Die wissenschaftliche und literarische, musikalische Kultur hat hervorragende Vertreter, wie z. B. Chilesotti; wertvoll sind seine Studien über Lautenmusik („Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts“, Breitkopf & Härtel, „Rarita musicali“, Ricordi, Milano); im allgemeinen über alles, was die alte Musik betrifft. Zambiasi (von der Universität in Rom) hat sehr interessante Studien und Entdeckungen gemacht über die graphische Darstellung durch die Vibration von Lauten in Akkorden verbunden. Dann die Gelehrten A. Gulli, Torchi, Villanis; letzterer, kürzlich in der Blüte der Jahre gestorben, ist der Verfasser des „Moto nella Musica“ und anderer wichtiger Werke; Bonaventura (Dante e la Musica“, ein ernst-s und geniales Werk); die Kritiker La Valetta, Nappi, Montefiore und andere pflegen die musikalische Literatur mit Liebe und Ernst.

Neben diesen Lichtseiten sind auch die Schattenseiten zu erwähnen: der Boden, in den diese Keime gesenkt werden, ist unfruchtbar, oder vielmehr schlecht bebaut, und das „Milieu“ kalt und gleichgültig. Eine junge Schriftstellerin sagt, dass alles von Denkfaulheit kommt, und ich bin selbst ganz überzeugt davon. Die Schlaffheit ist besonders in den wohlhabenden Kreisen weit verbreitet, besonders da bemerkbar, wo die Kunst dem Ehrgeiz keine Nahrung gibt. Das ist zwar menschlich, ich gebe es gern zu, geht aber entschieden viel zu weit. Daher kommt es, dass die nicht fehlerlose, aber doch auch nicht schlechte offizielle Organisation, der oft vollkommene Unterricht, die Tiefe der Kultur, von dem Publikum im allgemeinen nicht genug geschätzt werden, da es sich um das produktive Leben der Künstler nicht genug kümmert und sich bloss als Richter aufspielt.

Der Beweis dafür ist, dass Konzerte eher gelitten als gewünscht werden, die neuen musikalischen Produktionen (leichte Theater und Tanzmusik ausgenommen) kaum der Aufmerksamkeit gewürdigt, die bedeutenden Musikzeitschriften, wie die Rivista Musicale Italiana, an welche mehrere der bedeutenden ausländischen und deutschen Musiker (Ernst, Mauke, Sandberger, Hanslick, M. Kufferath, Draeseke, Engelfred etc.) mitarbeiten, und die bescheidene aber ernste und gut verfasste „Nuova Musica“, die „Rassegna internazionale di Musica“, Genova-Serra, neue monatliche Zeitschrift, — sehr wenig bekannt und die Chorgesellschaften wenig besucht sind. Und das alles geschieht, wie ich sagte, in der sogenannten „guten Gesellschaft“; die Dilettanten, die auch unter den Frauen nicht fehlen, gelangen nicht zur Geltung, da sie aus Mangel an Verständnis bei den anderen ihre Ausbildung selten vervollständigen können.

Zum Glück bin ich nicht der einzige, der so urteilt; die Denk- und Handelsfaulheit darf sich aber nicht auch der Künstler und Lehrer bemächtigen, welche genug Macht und Einfluss besitzen, um die widerspenstigen Elemente aus dem trägen Schlafe zu wecken, denn ich bin überzeugt, dass es keineswegs an guten Anlagen fehlt.

Einige kühne und gute Initiativen haben manchmal einen Erfolg, wie die jüngst in Rom eröffneten populären Konzerte, die sehr besucht werden und schon seit langem in Turin und Bologna eingeführt worden sind. Diese Beispiele und der Eifer tätiger und tüchtiger Professoren und Künstler werden sicher endlich die Gesellschaft neubeleben und aus ihrer Gleichgültigkeit und Passivität aufrütteln.

*

Noch wenige Worte über die Bedeutung der italienischen Frau in der Musik.

Leider ist zu sagen, dass diese Bedeutung (das Studium der Harfe und des Gesanges ausgenommen) eine sehr geringe ist. Die Zahl der Frauen, die Musik und besonders Klavier studieren, ist sehr gross und Klavierlehrerinnen sind auch reichlich vorhanden, aber nur wenige besitzen eine gründliche und tiefe Ausbildung; auch hier fehlt es weder an guten Anlagen, noch an Fleiss und gutem Willen im Studium, aber alte eingewurzelte Vorurteile (schwächer wohl als ehemals, aber doch noch nicht verschwunden) eine Art Besorgnis, dass die Kunst dem Familiengeist schaden könne, beeinflussen und entmutigen die Frau, selbst die kluge und begabte, gerade wenn ihr der Mut am notwendigsten wäre.

Man arbeitet jedenfalls viel auf diesem Gebiet, wie der kürzlich stattgefundene Frauenkongress in Rom bewies; man denkt sogar daran, in Florenz ein Lyceum zu gründen, und der Verfasser hofft auf eine rasche und günstige Evolution, die der italienischen Frau ihre Würde und die intellektuelle Bedeutung, auf die sie ein Recht hat, geben und so der Gesellschaft und in diesem Fall auch der Musikkunst eine kostbare Strömung genialer Energie bringen wird.

Der 20. Ferienkursus der Universität zu Jena.

Von

Helene Heinze.

Kaum waren die Klänge der Jubiläumsfeier des 350jährigen Bestehens der Universität verrauscht, noch prangten die Strassen der Stadt im Festschmuck, als Jena seine Pforten abermals öffnete. Wiederum hatte sich eine zahlreiche Schar eingefunden, diesmal aber nicht um Feste zu feiern, sondern zu ernster Arbeit. Aus allen Teilen des Deutschen Reiches waren die Lernbegierigen, meist dem Lehrerstande angehörend, gekommen, auch das Ausland hatte eine beträchtliche Anzahl Wissensdurstiger gesandt. Aus Nord und Süd, aus Ost und West waren sie herzugeeilt, um einen Teil ihrer knappen Erholungszeit dem Studium und der weiteren Fortbildung zu widmen. Und sie hatten es nicht zu bereuen! Nicht nur ein unmittelbarer Erfolg belohnte sie: Bereicherung ihres Wissens und Anregung zu weiteren Studien, sondern weit Wertvolleres: Die Erhebung des inneren Menschen und die aus der Begeisterung heraus geborene Kraft zu neuer segensreicher Betätigung.

Die Kurse währten vom 5. bis inkl. 18. August; sie waren von 612 Damen und Herren besucht.

Die Kurse klassifizierten sich in folgende:

Naturwissenschaftliche, pädagogische, schulhygienische, physiologische, psychologische, theologische, historische, literarische, nationalökonomische, sozialwissenschaftliche, Sprachkurse und Vortragskunst. Ausserdem wären noch die kolonialwissenschaftlichen zu nennen, die in diesem Jahre als Erweiterung und Bereicherung den übrigen angegliedert und von den Teilnehmern dankbar aufgenommen wurden.

Es ist hier nicht der Ort näher auf alles einzugehen; ich greife daher nur das für den Musikpädagogen wichtigste heraus. Es sind dies zunächst die pädagogischen Kurse.

I. Prof. Dr. Rein-Jena. a) Pädagogik und Didaktik: Didaktik ein Teil der Pädagogik; Bedeutung der Erziehung und des Unterrichts für die Kulturarbeit des Volkes; welches Erziehungsziel soll massgebend sein? b) Grundlinien zur Lehre vom Unterricht: Vom Unterrichtsziel; Lehre von den Mitteln des erziehenden Unterrichts.

II. Prof. Dr. Just-Altenburg. „Die Theorie des Lehrverfahrens“: Einleitung; die verschiedenen Formen des Unterrichts; die Unterrichtseinheit; die Formalstufen; Kritik und neue Wege; Unterrichtsproben.

III. Privatdozent Dr. Leser-Erlangen. Die Lebensanschauungen der grossen Pädagogen von Rousseau bis zur Gegenwart: Einleitung; die philosophische Erziehungslehre; die wissenschaftliche Erziehungslehre; Vertiefung und methodische Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Pädagogik bis zur Gegenwart (besonders Ziller und Rein).

Nächst den pädagogischen Kursen waren für den Musiklehrer diejenigen des Prof. Dr. Berger-Jena von Interesse über die empirische oder Physiologische Psychologie als Grundlage aller Psychologie, diese wieder als Fundament der Pädagogik. Der Hauptinhalt der Vorträge, die sich an der Hand zahlreicher plastischer und graphischer Objekte äusserst genussreich gestalteten, bestand in Nachstehendem: Die Psychologie als Erfahrungswissenschaft; die psychischen Elemente; Veränderungen in den kortikalen Sinnesflächen durch den Reiz; Lehre von den Gefühlsvorgängen; die Willenserscheinungen; über die Aufmerksamkeit; die Messung psychischer Vorgänge; Bedeutung der Sprache für das psychische Leben; die Ideenassoziation; Anomalien der psychischen Erscheinungen.

Von grossem Interesse waren gleichfalls die Vorlesungen des Privatdozenten Dr. Mangold-Greifswald über „Die Physiologie der Sinnesorgane“; sie berührten sich teilweise mit denen des Prof. Berger und ergänzten sich mit ihnen gegenseitig. Nach einleitenden Betrachtungen über

die Sinnes- und Gemeinempfindungen, über allgemeine und physiologische Reize und über die Funktionen des Nervensystems wurden die Hörer über Bau und Tätigkeit der einzelnen Sinnesorgane belehrt. Allgemein interessierend waren die Erklärungen über die Anatomie des Auges; Erregung der Netzhaut und ihre funktionellen Veränderungen; Ermüdung und Erholung; die Ursachen der Kurz- und Fernsichtigkeit; Farbenempfindungen etc. Ebenso fesselnd waren die mehrfach miteinander vereinigten Darlegungen über die Organe des Geschmacks und des Geruchs: die Nase als Schutzorgan für die Atmung und Fernhaltung der Bakterien; die Stelle der Geruchsempfindungen usw., Geschmacksknospen; elektrischer Geschmack; Wichtigkeit des Gesichtssinnes für den Geschmack. Ferner erfolgten Ausführungen über die Sinnesorgane der Haut: Temperatursinn; Drucksinn; Schmerz, sowie solche über die Gemeinempfindungen: Hunger, Durst, Müdigkeit, Ekel etc.

Ich erwähne an letzter Stelle und, wegen der für den Musiker von grösserer Wichtigkeit, ausführlicher die Vorträge über Anatomie und Physiologie des Ohres: Ohrmuschel und äusserer Gehörgang; Trommelfell; Paukenhöhle mit Gehörknöchelchen und Tuba; Labyrinth (Schnecke, Vorhof und Bogengänge); Muskeln; Gehörnerv; Basilarmembran; Cortisches Organ; Hörzellen. Nachdem die Hörer hierüber genau unterrichtet waren, folgten die Belehrungen über die Unterschiede zwischen Ton und Geräusch, sowie zwischen Vokalen und Konsonanten. Alsdann kam die Hauptsache zur Ausführung: das Zustandekommen der Gehörswahrnehmung. Dr. Mangold entwickelte in höchst fesselnder und klarer Weise die berühmtesten Hörtheorien der Physiologen Ter Keule, Hering, Ewald, Helmholtz und Wundt. Aufs beste unterstützt wurden diese, wie die vorhergehenden Vorlesungen über die anderen Sinnesorgane durch Zeichnungen, Abbildungen, Mikroskope etc., wie sie in derartiger Qualität und Quantität nur einer Universität zur Verfügung stehen. Daher seien Musiker (Lehrer sowohl als Studierende) auf diese Vorlesungen besonders hingewiesen und ihnen der Besuch derselben warm empfohlen.

Dasselbe gilt für die Vertreter der Gesangskunst von den Vorlesungen des Privatdozenten Dr. Gutzmann-Berlin über Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule. Das Programm der lehrreichen Vorträge lautete: Atembewegungen beim Sprechen und Singen; die Bildung der Stimme; Experimente am künstlichen Kehlkopf und Ansatzrohr; Anatomie und Physiologie des Ansatzrohres; die Entwicklung der Stimme und Sprache; Hemmungen dieser Entwicklung; die Hygiene des Gesangunterrichts; die Stimmstörungen in der Schule bei Schüler und Lehrer; Verhütung dieser Störungen. Zur Erleichterung des Verständnisses illustrierte Dr. Gutzmann seine Vorträge an der Tafel und hatte ferner die Güte, durch Einsetzung des Kehlkopfspiegels an sich selbst zu demonstrieren.

Zuletzt wären für die Kollegen noch die rhetorischen Kurse des Lektors Dr. Geissler-Halle als wertvoll zu nennen. Sie behandelten: 1. Die Grundsätze und Ziele der Sprachkunst: Technik und rationeller Gebrauch des Sprachorgans; Atemübungen; Stimmansatz; Stimmhygiene; Phonetik; fliessendes und wuchtiges Sprechen; Vortragskunst bei Prosa und Gedichten. 2. Die Redekunst: das Wesen der Rede im Gegensatz zu Wissenschaft und Kunst; Auffinden und Gliedern des Stoffes; der rednerische Ausdruck zum Unterschiede vom schriftlichen usw. Die Teilnehmer dieses Kursus konnten sich nach Wahl passiv oder aktiv beteiligen. Für Ausländer waren besondere Kurse angesetzt.

Den besten Beweis für die Beliebtheit dieser Ferienkurse bildet nicht allein die stete Zunahme der Hörer, sondern auch die Tatsache, dass alljährlich ein Teil der früheren Besucher wiederkehrt. Von den 612 diesjährigen Teilnehmern waren 96 zu wiederholten Malen anwesend. Gewiss ein hoher Prozentsatz! Wer die Kurse besucht und das ganze Leben und Treiben mitgemacht hat, den wird dies nicht wundernehmen. Geschah doch alles von seiten der Dozenten, um den Bildungshunger der Wissbegierigen in jeder Weise zu befriedigen. Auch nach beendigter Vorlesung verweilten die meisten Dozenten noch geraume Zeit im Hörsaal und liehen jeder Frage ein williges Ohr. Sie vereinigten dabei wissenschaftlichen Ernst mit vornehmer Liebenswürdigkeit und erhöhten dadurch die warme Dankbarkeit der begeisterten Hörerschaft. Dozenten und Hörer wetteiferten miteinander an Lehr- und Lernfreudigkeit. Dankbar sei auch der beiden Damen des Sekretariats Frls. Blomeyer gedacht, die mit unermüdlicher Geduld und freundlichstem Entgegenkommen ihres anstrengenden Amtes walteten und den Ferienkursusbesuchern bei allen Gelegenheiten, wie Unterkunft usw. bereitwilligst mit Rat und Tat zur Seite standen und auch in Zukunft Anfragen gern beantworten. —

Nach beendigter Tagesarbeit trat die Erholung in ihr Recht. Gemeinschaftliche Spaziergänge und Ausflüge, beides unter kundiger und liebenswürdiger Leitung von Dozenten, sowie Gesellschaftsabende vereinigten die Kursteilnehmer und brachten die Anwesenden einander freundschaftlich näher. An diesen zwanglosen geselligen Abenden bildeten Unterhaltungen aller Art eine nicht versiegende Quelle der Ergötzung. Hervorgehoben seien die Darbietungen der Konzertsängerin Frl. Elsa Detmer-Jena, welche durch künstlerische Wiedergabe einiger Gesangsstücke die Gesellschaft entzückte. Gemeinschaftlich gesungene Volks- und Studentenlieder erhöhten die festliche Stimmung, bis es dann mit gemischten Gefühlen ans Abschiednehmen ging. Dankbar für alles, was man empfangen und was man mit nach Hause nehmen

dnrfte, war gleichzeitig jeder anfrichtig betrübt, dass die schöne Zeit zu Ende. Unter herzlichen Worten hoffte man allseitig „auf Wiedersehen übers Jahr!“ Dieser Hoffnung mich anschliessend, möchte ich den Wunsch aussprechen, recht vielen Kolleginnen und Kollegen in Zukunft dort zn begegnen. Möge der Ausspruch eines der Herren Dozenten, dass von allen Berufsklassen der Lehrerstand der am meisten nach Fortbildung strebende sei, auch auf die Klasse der Musiklehrer Anwendung finden!

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Fräulein Molly von Kotzebue, die rühmlichst bekannte Gesangspädagogin, scheidet am 1. September d. Js. nach 15jähriger Tätigkeit aus dem Lehrerkolleginm des Königl. Dresdener Konservatoriums ans und eröffnet eine eigene Privat-Gesangschule in Dresden. Fräulein von Kotzebne's Wirken an der Anstalt war von schönstem Erfolge gekrönt, eine grosse Zahl der von ihr ausgebildeten Schülerinnen haben hervorragende Stellungen als Bühnen- und Konzertsängerinnen erhalten, drei aus ihrer Schule während ihrer Wirksamkeit am Konservatorium hervorgegangene Sängerinnen erhielten Anstellnngen als Gesanglehrerinnen an der Anstalt selbst nnd nehmen dort hochgeachtete Stellnngen ein.

Aus dem kürzlich veröffentlichten Jahresbericht des Konservatorium Klindworth-Scharwenka, hier, Direktorium die Professoren Xaver und Philipp Scharwenka und Kapellmeister Robert Robitschek, ist zu erwähnen, dass die Anstalt am 1. April ihr eigenes nenes Heim, Genthinerstr. 11, bezogen hat, dessen vier Stockwerke mit ca. 40 Unterrichtszimmern, grossem Saal für die Vortragsabende, Aula für die wissenschaftlichen Vorträge, akustischem Kabinett, eigens für die Zwecke einer im grossen Rahmen wirkenden Musikbildungsanstalt eingerichtet und mit dem Blüthner- nnd Klindworth-Scharwenka-Saal zn einem Riesenbau vereinigt sind. Ein Festkonzert, ausgeführt von Lehrern der Anstalt nnd dem Schülerorchester unter Leitung Kapellmeister Robitschek's, fand znr Eröffnung der neuen Räume im Blüthner-Saal statt. Die Frequenz der Anstalt betrug im abgelaufenen Studienjahr 562 Schüler, von denen 91 die Zweiganstalt in der Uhlandstrasse 53 besuchten. Ihnen steht ein Kolleg von ca. 75 Lehrkräften gegenüber. In dem nach den Satzungen des Musikpädagogischen Verbandes eingerichteten Lehrerseminar wnrden 28 Studierende in drei Jahrgängen unterrichtet. Von diesen haben 7 die Prüfung für das Lehrfach bestanden und Reifezeugnisse erhalten. Im Laufe des Schuljahres fanden 3 Fest- nnd 19 Prüfungskonzerte statt, ausserdem 5 öffentliche Matineen und 9 Schüler-Vortrags-Abende im Saale der Anstalt. Im Konknrrenzspiel um die Stiftung der Firma Julins Blüthner, Leipzig, erhielten Fräulein Sylvia de Figneiredo aus der Klasse Professor Xaver Scharwenka's, nm diejenige der Firma W. H. Hammig, Berlin W., Herr Samuel Fidelmann aus der Klasse Issay Barmas die Preise.

Vermischte Nachrichten.

Die Professoren Henri Martean, Hngo Becker, Ernst v. Dohnanyi haben sich mit anderen namhaften Künstlern zur Veranstaltung von Kammermnsik-Abenden vereinigt. Die im Mozart-Saal stattfindenden Konzerte werden umfassen: drei Quartett-Abende: 8. Dezember, 8. Januar und 26. Jannar; drei Trio-Abende: 15. Dezember, 25. Februar und 11. März und drei Sonatenabende: 3. November, 11. Februar und 30. März.

Professor Karl Panzner ans Bremen wird auch in der kommenden Saison die mit so grossem Beifall aufgenommenen Orchester-Konzerte im Mozartsaal dirigieren. Folgende Tage sind in Aussicht genommen: 19. Oktober, 16. November, 12. Jannar, 9. Februar, 8. März und 5. April.

Musikdirektor F. Rasenberger, Elbing, hat mit Schülern seiner Musikschule nnter Mitwirkung von Dilettanten und der Kapelle des Dentsch-Ordens-Infanterie-Regiments No. 152 Glnck's „Orphens“ im Elbinger Stadttheater aufgeführt. Die Vorstellung war eine in allen Teilen so gelungene und hervorragende, dass sie eine dreimalige Wiederholung erlebte. Die Solisten der Oper, Fr. J. Abel, Fr. L. Vandenesch und Frl. M. Pfaffendorf, Schülerinnen Herrn und Frau Rasenberger's, führten ihre Aufgaben ausgezeichnet durch; der Chor der Anstalt, von Dilettanten kräftig unterstützt, zeigte unter Führung Direktor Rasenberger's eine musterhafte Disziplin und trug viel zum Gelingen der schönen Anfführungen bei.

Professor Max Reger, Leipzig, wurde von der philosophischen Fakultät Jena anlässlich der Feier ihres 350jährigen Bestehens zum Ehrendoktor ernannt.

Gustav Lazarus, Leiter des Prof. Breslaurschen Konservatoriums zu Berlin, kündigt

das Erscheinen einer abendfüllenden Oper „Das Nest der Zaunkönige" an, deren Textbuch Aloys Prasch nach Freytag's Roman verfasst hat. Lazarus ist als Opernkomponist schon einmal — mit dem Einakter „Mandanika" (Text von Julius Freund), der seine Uraufführung in Elberfeld unter Gregor erlebte — erfolgreich hervorgetreten; auch Prasch, der verstorbene Bühnenleiter, hat mit einer Reihe liebenswürdiger Kindermärchenstücke als Dramatiker, besonders in Berlin, freundliche Anerkennung gefunden.

Der in Berliner Kreisen hochgeschätzte Tonkünstler Heinrich van Eyken ist am 28. August, erst 47 Jahre alt, plötzlich verschieden. Er war ein Schüler Heinrich von Herzogenberg's und als Lehrer der Theorie an der Königl. Hochschule für Musik tätig, huldigte aber trotzdem fortschrittlichen Tendenzen, die er oft in seinen Kritiken ausgesprochen hat. Durch seine dankbaren und feinfühligen Gesänge, die trotz ihrer modernen Gewandung sich stets innerhalb der Grenzen des Liedmässigen bewegen, hat er sich einen grossen Freundeskreis verschafft. Ebenso ist er als bevorzugter Mitarbeiter in der R. v. Liliencron'schen „Chorordnung für das evangelische Kirchenjahr" vorteilhaft hervorgetreten.

Vom Vorstande der „Neuen Bachgesellschaft" erhalten wir über „Das vierte Deutsche Bachfest" folgende Mitteilungen: Das Fest findet in den Tagen vom 3.—5. Oktober d. J. in Chemnitz statt. Geplant sind folgende Veranstaltungen: Sonnabend, den 3. Oktober „I. Kirchenkonzert" in der St. Lukaskirche, Aufführung der „hohen Messe", gesungen vom verstärkten Kirchenchor zu St. Lukas. Sonntag, den 4. Oktober, mittags, Kammermusik-Konzert, in dem u. a. Joh. Seb. Bach's Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit" zu Gehör kommt. Am Abend II. Kirchenkonzert in der St. Jakobikirche, ausgeführt vom Chemnitzer Musikverein und dem Kirchenchore zu St. Jakobi: Motetten, Chorkantaten: „Mein Freund ist mein" und „Du Hirte Israel", Solokantate: „Ich bin ein guter Hirt" und Orgelstücke. Am Montag Vormittag: Mitglieder-Versammlung, am Abend desselben Tages Abschluss durch ein Orchester-Konzert, in dem das „Brandenburgische Konzert No. 3", ein Klavier- und Violinkonzert, sowie die Chorkantate „Nun ist das Heil" zur Aufführung kommen.

Der 21. Deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag wird vom 5. bis 7. Oktober in Berlin abgehalten. Aus dem für diese Tagung aufgestellten Programm entnehmen wir, dass am Montag, dem 5. Oktober, abends $^1/_2$8 Uhr, in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche eine Aufführung geistlicher Gesänge stattfindet durch den Chor der Kirche in Verbindung mit den Chören der Zionskirche, der Heilandskirche und der Immanuelkirche. Für Dienstag, den 6. Oktober, vormittags 10$^1/_2$ Uhr, ist eine Sitzung des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchen-Gesangvereins für Deutschland und der Vertreter der Landes- und Provinzialvereine in der Aula des akademischen Instituts für Kirchenmusik angesetzt. Nachmittags 6 Uhr liturgischer Vespergottesdienst in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche unter Mitwirkung eines aus Berliner Kirchenchören zusammengesetzten grösseren Chores und unter Leitung Professor Freudenbergs. Abends 8 Uhr „Begrüssungsversammlung" in den Prachtsälen des Westens. Direktor Professor Dr. Zelle spricht über „Kurrende und Kirchenchor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weiter werden Gesänge des Kirchenchors der Dreifaltigkeitskirche unter Leitung des königlichen Musikdirektors Pfannschmidt geboten. Am Mittwoch, 7. Oktober, vormittags 10 Uhr, Hauptversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland in der Aula des Königlichen Wilhelms-Gymnasiums. Konsistorialrat Professor D Gennrich-Breslau wird einen Vortrag über Hebung des Gemeindegesanges" halten. Nach einem nachmittags 2 Uhr im grossen Saale des „Rheingold" eingenommenen gemeinsamen Mittagessen beschliesst abends 7 Uhr ein von Berliner Kirchenchören unter Leitung des Professors Egidi veranstaltetes „geistliches Konzert" in der Marienkirche die Tagung.

Im Anschluss an die 3. Hauptversammlung des Verbandes deutscher Geigenbauer zu Leipzig ist im Leipziger Zentraltheater eine Ausstellung alter und neuer Streichinstrumente eröffnet worden, zu der Hunderte von Geigen und Streichinstrumenten von den ersten Firmen Deutschlands eingesandt worden sind. Daneben sieht man kostbare Stücke aus alten Sammlungen, Erzeugnisse von Stradivari, Amati, Baptista Guatanini, Pergenzi, Gasparo de Salò, Jakob Stainer u. a. Es sind Instrumente vorhanden, die 15 000, 20 000, 25 000, 35 000 Mk. kosten, der Wert einer Paganini-Geige von Stradivari wird sogar auf 40 000 Mk. geschätzt.

Georg Schumann's neues Chorwerk: „Ruth" erscheint noch im Laufe dieses Monats im Klavier-Auszug bei F. E. C. Leuckart in Leipzig. Das Werk ist kein Oratorium in dem hergebrachten Sinne, sondern nimmt vielmehr eine Mittelstellung zwischen Oper und weltlichem Oratorium ein. Es verwendet die biblische Ruth-Erzählung in sechs Szenen ziemlich frei. Die Abschnitte betiteln sich: 1. Naemi's Klage; 2. Naemi und Ruth's Rückkehr nach Bethlehem; 3. Auf dem Felde; 4. Naemis Rat; 5. Auf der Tenne; 6. Anbruch des Morgens; es schliesst mit einem Hymnus an die erwachende Liebe und den erwachenden Morgen. Das Werk enthält 3 Solopartien: Ruth, Sopran, Naemie, Alt, Boas, Bariton. Den Text hat der Komponist aus biblischen Stellen und geeigneten Dichtungen zusammen gestellt. Die Erst-Aufführung findet durch die Sing-Akademie in Hamburg, Anfang Dezember statt.

Bücher und Musikalien.

N. von Wilm, op. 227. „Kleine Suite" in F. No. 6.
Rudolf Friml, op. 35. „Suite mignonne".

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

In Nicolai von Wilm's „Kleiner Suite" begegnen wir einem liebenswürdigen Werke, dessen 5 Sätze lauten: Intrada, Gavotte, Meditation, Intermezzo und Finale. Bezüglich der Technik sind es Stückchen leichten Genres, die aber erfüllt sind von frisch pulsierendem Leben, flotter Rhythmik und anheimelnder Melodik. Nach der rhythmisch straffen „Intrada" und der behaglichen „Gavotte" bilden die ernsten Klänge der „Meditation" einen wirkungsvollen Gegensatz, ihr folgt das zarte, sinnige „Intermezzo", ein musikalisch fesselndes Sätzchen, während das „Finale" in flottem, marschähnlichem $^4/_4$-Takt das Werk lebensvoll abschliesst. Das Ganze ist von einheitlichem Geist beseelt und bietet vorgeschrittenen Spielern der Mittelstufen anregenden Stoff zu Vortragszwecken. — Rudolf Friml's „Suite mignonne" hat mit der eigentlichen Suitenform nichts Gemeinsames, es sind sechs aneinandergereihte kleine Tonstückchen ohne tonalen und inhaltlichen Zusammenhang. Abgesehen davon findet sich manches musikalisch Anmutige in den kleinen Sätzen, die, ohne den Anschein grüblerischen Tiefsinns erwecken zu wollen, über schlichter Harmonik klangvolle Melodik entfalten und in gutem, fliessendem Klaviersatz geschrieben sind. Ein Andante-Satz „Solitude" eröffnet den Reigen in schlichten Tönen, der folgende „Chanson matinale" in eilendem Presto lässt eine klangvolle Melodie in der tieferen Stimme erklingen. Es schliessen sich an „Valse romantique", „Petite histoire", „Danse bohémienne" und „Un moment de Rêve", von denen der Danse bohémienne als das originellste Sätzchen bezeichnet werden kann. Im ganzen ein ansprechendes Werkchen ohne technische Schwierigkeiten, das sich unter jüngeren Klavierspielern sicher Freunde erwerben wird. — Die Besprechung der obigen sehr brauchbaren Vortragswerke gibt uns Gelegenheit auf den vor kurzem erschienenen Verlagskatalog der Firma Arthur P. Schmidt aufmerksam zu machen, der, in zwei Teile zergliedert — ausgewählte Klavier- und ausgewählte Instrumentalmusik —, eine grosse Fülle von Unterrichtsliteratur und bester Vortragswerke für die Jugend und vorgeschrittenere Spieler enthält. Wir begegnen den Namen C. Gurlitt, A. Biehl, Ignaz Brüll, Alban Förster, N. von Wilm, G. Lazarus, Mac Dowell u. A. als besten Bürgen für die Güte der Werke. Das Verzeichnis, auf Kunstdruckpapier hergestellt und mit vielen Portraits der Komponisten geschmückt, bietet den Vorteil, dass die aufgeführten Werke mit Schwierigkeitsgraden bezeichnet sind; bei der Violinliteratur ist die erste Lage angegeben. Beide Kataloge werden von der Firma auf Verlangen gratis und franco zugesandt.

Anna Morsch.

Richard Kursch, op. 27. 5 Lieder nach Gedichten von O. J. Bierbaum für eine tiefere Singstimme und Klavier.

Carl Simon, Berlin.

In diesen Liedern spricht sich gesunde Empfindung, ein poetisch veranlagter Sinn, sicheres Gestaltungsgeschick und ein nicht unbedeutendes Charakterisierungsvermögen aus, Vorzüge, denen man in dieser Vereinigung nicht allzuoft in unserer neuzeitlichen Gesangsliteratur begegnet. Noch grössere Freude werden die Lieder demjenigen bereiten, der sie mit früheren Gesangskompositionen desselben Autors vergleicht. Wer so rüstig fortschreitet, gibt Gewähr zu noch weiteren und grösseren Taten.

Fritz Kauffmann, op. 46. Fünf Lieder (Gedichte von Margarete Susman) für eine Singstimme und Klavier.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Das sind wieder einmal Lieder, an denen man seine Freude haben kann. Wie kunstvoll und feinsinnig ist gleich das erste „Erde" entworfen und durchgeführt. Schon der Anfang der Begleitung mit seiner gewählten Sechzehntelfigur, die bis auf den kurzen kontrastierenden Mittelsatz die rhythmische Grundlage des ganzen Liedes bildet, bereitet sofort die Stimmung des ganzen Gedichtes vor; nur wenn letzteres von den geheimen Schlägen des blutenden Herzens erzählt, wird die Begleitung zwei Takte lang durch kurze, charakteristische Pausen durchbrochen, bis sie dann nach dem Mittelsatz ganz leise wieder mit dem Quartsextakkord einsetzt und allmählich den Schluss herbeiführt. Das ist bei aller Klarheit und Uebersichtlichkeit ebenso neu wie modern, und wer durchaus nach Dissonanzen verlangt, wird hier ebenfalls sein Genüge finden, aber nichts ist ergrübelt oder stückweise angesetzt, sondern alles logisch entwickelt und aus einem Guss geformt. Auch die drei folgenden Nummern sind wohlgeraten, zuerst das düstere „Auf dem Kirchhofe" mit seinem jähen, schmerzdurchzuckten Aufschrei „über Sterben und Leben", darauf das in edlem Volkston gehaltene „Maienlied", ebenso das vierte „Stumme Stürme", in welchem die Steigerung der zweiten Strophe dadurch herbeigeführt wird, dass in der Begleitung die schweren dumpfen Akkorde der ersten Strophe sich jetzt in Triolenschläge verwandeln, ein Effekt von geradezu verblüffender Einfachheit. Leider hat der Komponist für das letzte Lied „Glück" nicht die rechten Töne gefunden. Handelt es sich hier auch nur um ein erträumtes Glück, so müsste sich die Vertonung

erst recht von weltschmerzlichen Anwandlungen fern halten. Vielleicht ist aber unsere heutige Zeit überhaupt nicht mehr imstande, ein reines Glück künstlerisch darzustellen, denn Glück gründet sich auf Zufriedenheit, auf ein inneres Genügen, wo ist dies aber heutigen Tages noch zu finden? Wie an dem musikalischen Wert dieser Lieder werden sich Sänger und Hörer auch an dem poetischen Gehalt der Dichtungen von Margarete Susmann erfreuen; sie greifen zum Teil so tief und unmittelbar ans Herz, dass es fast scheint, als ob der hohe, sittliche Ernst, der früher die schönste Zierde unserer deutschen Lyrik bildete, sich heute am reinsten in den Poesien unserer dichtenden Frauen wiederfindet.

Arno Kleffel.

Vereine.

Der **Tonkünstler-Verein zu Dresden** hat soeben den Bericht über sein 54 Vereinsjahr versandt. Aus der Chronik des Vereins und den Berichten auf der Generalversammlung geht hervor, dass der Verein auch im letzten Jahre eine gedeihliche Wirksamkeit entfaltet hat und sich in stetiger, erfreulicher Entwicklung befindet. Trotzdem der Tod zahlreiche Lücken gerade im letzten Jahre in seine Reihen brachte, vermehrte sich die Gesamt-Mitgliederzahl dennoch von 780 auf 791; unter ihnen sind 38 Ehrenmitglieder und 321 ordentliche Mitglieder. Es fanden ausser der Generalversammlung und den Vorstandssitzungen 12 Uebungs- und 4 Aufführungsabende statt, in denen 56 Instrumental- und Gesangswerke zur Ausführung gelangten, darunter 13 zum ersten Male. Die Generalversammlung bewilligte, wie schon in früheren Jahren, 400 Mk. der Unterstützungskasse des Dresdener Musikpädagogischen Vereins, je 300 Mk. dem Königl. Konservatorium und der Dresdener Musikschule zur Gewährung einer Freistelle, 150 Mk. der Unterstützungskasse des Dresdener Allg. Musiker-Vereins und 2880 Mk. zur Barverteilung, Ehrengaben und Zeitentschädigungen. Zum Vorsitzenden wurde Hr. Ferdinand Böckmann auf Zuruf wiedergewählt.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Pariserstrasse 12.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Gütchenstr. 20.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule für höheres Klavierspiel nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnizstr. 22 I.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Privatkurse
zur Vorbereitung auf die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Agnes Brandt
Gesangunterricht
Berlin W., Landshuterstr. 3.

Hedwig Wilsnach.
Gesangunterricht
nach Marchesi u. Lilli Lehmann.
BERLIN W. 15, Nachodstr. 19. Grth. pt.

Gesangschule
Adolf Schulze
Ausbildung für Oper u. Konzert
- BERLIN W. -
Lutherstrasse 29 III.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111.
Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.
Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Pädagogik u. Methodik — musikal. Akustik (experimentell) — Musikdiktat und Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.
Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
Beteiligung auch an einzelnen Fächern gestattet (monatl. 3 M.); bei mehreren Fächern Honorarermässigung.
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

v. Kotzebue'sche Privat-Gesangschule, Dresden, Eisenstuckstrasse 37.
Sprechst. 11-12 Uhr. Dir.: Molly von Kotzebue, Sprechst. 11-12 Uhr.
von 1893—1908 Gesanglehrerin an der Hochschule des Königlichen Conservatoriums zu Dresden.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Ortsgruppe Berlin.
Allmonatlich Sitzung mit musikwissenschaftlichen und künstlerischen Vorträgen, Diskussionen etc. Schüleraufführungen — Unterrichtsvermittlung — Bibliothek — Hilfskasse. Beitrag: 4,50 Mk.; Auswärtige: 3 Mk. Satzungen durch Frl. H. Ribbeck, W., Potsdamerstr. 124. Sprechzeit: Mittwoch 1/24—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Julius Langenbach-Stift in Bonn
Heimathaus für ältere, unbemittelte deutsche Musiklehrerinnen aller Konfessionen, gewährt seinen Mitgliedern freie Wohnung, Heizung und Verpflegung. Auch Nichtmitglieder finden zu vorübergehendem Aufenthalt gute Pension bei mässigen Preisen.
Anfragen sind zu richten an Frau Direktor Langenbach-Bonn.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 19. | **Berlin, 1. Oktober 1908.** | **XXXI. Jahrgang.**

Begründung der anlässlich der Neuerungen der „modernen Klaviertechnik" aufgestellten sieben Thesen.

Von

Eugen Tetzel.*)

Da mein Referat in der Kommissionssitzung „Die moderne Klaviertechnik und ihre Verwendbarkeit im praktischen Klavierunterricht" die Dauer von 15 Minuten nicht überschreiten sollte, verzichtete ich von vornherein auf jeden Versuch, die von mir aufgestellten Thesen erschöpfend zu begründen. Auch die sich anschliessende Diskussion erlitt durch Einwendungen, welche nicht den Kern der Sache betrafen, unnötigen Zeitverlust, so dass schliesslich die in Frage stehende so wichtige Angelegenheit nicht die wünschenswerte endgiltige Aufklärung fand, und mancher Teilnehmer der Sitzung vielleicht unbefriedigt den Saal verliess. Schon was die Wichtigkeit der ersten These betrifft, so scheint ihre grundlegende Bedeutung noch vielfach verkannt zu werden. Auch Herr Dr. Möbius, welcher Herrn Dr. Steinhausen vertreten sollte, suchte die von letzterem anerkannte physikalische Grundlage, da er sie nicht widerlegen konnte, schliesslich als belanglos hinzustellen! — Eine weitere erschreckende Aeusserung lautete: Man gibt doch kein Konzert mit einem Ton!" —

Es dürfte doch nicht so schwer zu begreifen sein, dass die Entscheidung dieser Frage nicht nur wissenschaftlich interessant ist, sondern den theoretischen Ausgangspunkt für alle Lehren der Praxis in technischer und künstlerischer Hinsicht bildet! Gäbe es eine von der Tonstärke unabhängige Beeinflussung der Klangfarbe, so wäre es von grösster Bedeutung, festzustellen, durch welche Verwendung der Gliedmassen der schönste Klavierton verbürgt wird. In dieser Annahme sind ja alle absoluten Anschlagstheorien ausgeklügelt worden! Gibt es aber eine solche nicht, so ist allen Anschlagslehren, welche einen absolut schönen Klavierton versprechen, der Boden entzogen! Ist es da gleichgiltig, wenn jahraus jahrein weiter den Schülern blauer Dunst vorgemacht wird, während die Erkenntnis der physikalischen Vorbedingungen uns die Aufgabe stellt, die wahren

*) Vortrag, gehalten auf dem IV. Musikpädagogischen Kongress zu Berlin, Pfingsten 1908, in den einzelnen Punkten ergänzt und erläutert.

Ursachen der künstlerischen Klangwirkungen zu erforschen und zu lehren?! Da die Wichtigkeit der ersten These somit begründet ist, und sie die Grundlage der anderen bildet, so ist die folgende Beweisführung von ausschlaggebender Bedeutung.

1. These: Die Funktion der Hammermechanik lässt nach den Naturgesetzen nur verschieden schnelle Bewegung des Hammers und somit nur Unterschiede der Tonstärke mit ihren Folgeerscheinungen zu. Eine Beeinflussung der Klangfarbe bei gleicher Tonstärke durch die Art des Anschlags eines einzelnenTones ist physikalisch unmöglich.

Begründung: Das alte „Tangentenklavier“ oder „Klavichord“ ermöglichte auch nach dem Anschlag noch eine Beeinflussung des Klanges durch Druck auf die Taste, welche sich in einer mit geringer Erhöhung verbundenen Verstärkung des Tones äusserte. Während bei demselben ein einfacher starrer Hebel in demselben Verhältnis gegen die Saite drückte, wie auf die Taste gedrückt wurde, ist bei der Hammermechanik der Hammer nicht am hinteren Ende des Tastenhebels befestigt, sondern in einem von der Taste völlig getrennt liegenden Achsenpunkt aufgehängt. Der Hammerstiel wird von einer Stosszunge, dem sogen. „Stecher“, an einem nahe dem Achsenpunkt liegenden Polster getroffen und zur Saite emporgeschleudert. Gegen die Saite gedrückt kann der Hammer durch die Tätigkeit der modernen Mechanik überhaupt nicht werden, da die von Erard in Paris erfundene Auslösungsvorrichtung dies unmöglich macht. Wenn nämlich der Hammerkopf 5 mm von der Saite entfernt ist, trifft ein am Stecher befestigter Hebel auf einen Widerstand und zwingt den Stecher, von seinem Angriffspunkt abzugleiten. War nun die Bewegung des Hammers eine langsame, so kann er sich jetzt nicht weiter der Taste nähern; war sie dagegen schnell genug, so wird der Hammer vermöge der „Trägheit“ oder „Schwungkraft“ sich über den Punkt fortbewegen, bis zu dem er gedrückt werden kann. Die letzten 5 mm seines Weges aus der Ruhelage zur Saite kann also der Hammer nur im freien Fluge zurücklegen, da durch die Funktion der „Auslösung“ jede mechanische Verbindung zwischen Taste und Hammer unterbrochen ist. Ein frei fliegender Körper, dessen Bahn bestimmt ist, kann aber in seiner Bewegung nur eine Verschiedenheit aufweisen, die der verschiedenen Schnelligkeit. Letztere wird bestimmt in dem Augenblick, in welchem die treibende Kraft zu wirken aufhört. Es ist also völlig gleichgültig, ob diese Geschwindigkeit allmählich oder plötzlich erreicht wurde, da eine weitere Einwirkung ausgeschlossen ist, und eine solche doch immer nur die Geschwindigkeit als einzige Variable verändern könnte. Es ist also eine durch logisch zwingende Gründe und zudem auch durch die Experimentalphysik bewiesene Tatsache, dass die verschiedensten Anschlagsarten dem Klavierhammer nur verschiedene Schnelligkeitsgrade seines freien Fluges als einzige Verschiedenheit mitteilen können. Die Geschwindigkeit einer geworfenen Masse ist aber die äussere Erscheinungsform einer ihm mitgeteilten und daher jetzt innewohnenden lebendigen Kraft. Von der Grösse der Kraft als Ursache und der Geschwindigkeit der Bewegung als Folgeerscheinung hängt es ab, wieweit eine Saite von bestimmter Beschaffenheit und Spannung, also bestimmtem Widerstand, aus der Ruhelage verdrängt wird. Von dieser Schwingungsweite hängt jedoch die Tonstärke ab. Da die „Klangfarbe“ des einzelnen Tones von der Form der Saitenschwingungen und den dadurch bedingten Intensitätsverhältnissen der Obertöne abhängt, so kann die Klangfarbe nur durch verschiedene Berührungsdauer des Hammers verändert werden. Letztere ist theoretisch durch das Verhältnis der Schnelligkeit der Saitenschwingungen zur Hammermasse zu bestimmen und wird nur bei einem weichen Hammer in geringem Masse durch die Elastizität des Hammerkopfes beeinflusst. Während beim harten Hammer die Berührungsdauer von der Anschlagsstärke unabhängig ist, wächst erstere bei einem weichen Hammer im umgekehrten Verhältnis zur Tonstärke in minimaler Weise.*) Hierbei wird die Saite beim leisen Anschlag des Hammers nur von seinen weichsten Oberflächenteilen berührt, während sich letztere beim starken Anschlag fest zusammenpressen, der Hammer also seine Oberflächenbeschaffenheit der Anschlagsstärke entsprechend gewissermassen verändert. Die physikalische Klangfarbe des ausklingenden Tones kann

*) Vergl. Walter Kaufmann „Ueber die Bewegungen geschlagener Saiten“. (Wiedemann: Annalen der Physik und Chemie 1895, Band 54, S. 675).

also beim harten Hammer nicht einmal mit seiner Tonstärke wechseln, obwohl der Unterschied zwischen dem Anschlagsmoment und dem Ausklingen mit der Tonstärke zunimmt. Beim weichen Hammer wechselt dagegen die Klangfarbe mit der Tonstärke etwas, und zwar tritt dies am meisten beim zartesten Anschlag hervor. Der geringste Unterschied zwischen dem Augenblick der Tonerzeugung und dem Fortspinnen des Tones findet also beim weichsten Hammer und hier wieder beim leisesten Anschlag statt. Die Klangdauer eines ausgehaltenen Tones hängt nur von der Schwingungsweite und somit der Tonstärke ab. Es ist daher eine irrtümliche Annahme, der einzelne Ton an sich könne bei gleichgewählter Tonstärke dennoch je nach der Anschlagsart hart oder weich, dünn oder voll, trocken oder saftig, leblos oder ausdrucksvoll, kurzatmig oder lange nachhallend und weittragend sein.

Die Richtigkeit dieser Ausführung wurde durch folgende Gutachten bestätigt: (abgekürzt)

1. Prof. Dr. H. Rubens: „Bezüglich der Wirkung des Anschlags auf die Klangfarbe bei dem modernen Klavier bin ich durchaus Ihrer Meinung. Der Ton der Saite ist seiner Stärke und Klangfarbe nach eindeutig bestimmt durch die Geschwindigkeit, mit welcher der Hammer die Saite trifft.“ . . . . „In welcher Weise die Taste niedergedrückt wird, ist gleichgültig, wenn die dem Hammer erteilte Geschwindigkeit dieselbe ist.“ . . . .

2. Prof. Dr. M. Planck: . . . „Vor allem bin ich vollkommen einverstanden mit der Hauptfolgerung, die Sie aus der Betrachtung der physikalischen Vorgänge ziehen, und die ich so formulieren möchte: Eine Beeinflussung der Klangfarbe einer Saite durch die Art des Anschlags kann, wofern der Hammer frei gegen die Saite fliegt, nur durch eine verschiedene Geschwindigkeit des Hammers, also durch verschiedene Tonstärke bewirkt werden. Denn die Geschwindigkeit, mit der der Hammer die Saite trifft, ist die einzige Variable, über die der Spieler verfügen kann. Das ist physikalisch nicht anders denkbar“ . . . .

3. Prof. Dr. Krigar-Menzel: „Vom physikalischen Standpunkt ist es selbstverständlich, dass der Hammerschlag gegen die Klaviersaite nur eine einzige Variable, nämlich die der Geschwindigkeit besitzt. Ich bin durchaus derselben Meinung wie Herr E. Tetzel.“

In meinem Referat habe ich einige Proben angeführt, zu welchen bedauerlichen Verirrungen die Unkenntnis der physikalischen Vorbedingungen führt und das Vorurteil einer geheimnisvollen Einwirkung des Anschlags auf die Qualität des Klaviertones zur Folge hatten. Um jedoch einige Punkte eingehender zu beleuchten, muss ich etwas weiter ausholen.

Die vier Arten, das Hebelwerk der Hammermechanik in Tätigkeit zu versetzen, sind folgende: 1. der freie Fall; 2. der Wurf; 3. der Schlag; 4. das Andrücken. Dazu wäre der historischen Vollständigkeit wegen noch der naive Aberglaube zu erwähnen, man könne auch beim Hammerklavier den Ton noch nach dem Anschlag beeinflussen. Die erste „Methode“ vertritt Emil Söchting in seiner „Lehre vom freien Fall“ in folgender Weise: „Der freie Fall hat bei allen Spielern ohne Ausnahme (!) einen weichen, einschmeichelnden, seelenvollen (!) Ton zur Folge.“ Er verlangt „ein Aufgeben des direkten Willens im Moment der Tonbildung“. Diese Forderung stellt erstens die Wahrheit direkt auf den Kopf, da jede Kunstausübung bewusste Beherrschung der Ausdrucksmittel im Augenblick ihrer Anwendung verlangt. Zweitens würde die Forderung, den Arm frei fallen zu lassen, „wie den Arm eines Schlafenden“, sich beim Klavierspiel gar nicht verwirklichen lassen, da die Finger, welche anschlagen sollen, sich dieser ihrer Aufgabe bewusst werden und sich entsprechend vorbereiten, die Gelenke jedoch im Anschlagsmoment durch zweckentsprechendes Anspannen der Muskeln versteift werden müssen. Drittens wäre eine solche allerdings erst modifizierte Anschlagsweise des Armes nur bei Portato, einzeln stehenden Tönen und beim Einsatz einer Kantilene, dagegen innerhalb des Legato und beim leichten Staccato, also in der grössten Mehrzahl aller Fälle überhaupt nicht zu verwenden! Nun fordert Söchting, der einzelne Finger solle gleichfalls nur frei fallen. Dagegen mag der Hinweis genügen, dass das Gewicht eines frei fallenden Fingers einer grossen ausgewachsenen Hand kaum imstande ist, den Hammer aus der Ruhelage zu bringen, geschweige einen brauchbaren Anschlag zu bewerkstelligen! Ausserdem wäre es physiologisch unausführbar, die einzelnen Finger bei einiger Schnelligkeit immer nur zur Anschlagsbereitschaft zu heben, dann aber ohne jede Muskelwirkung nur frei fallen zu lassen wie einen Dampfbären! Nach dieser Theorie zu urteilen, liegt hier eine völlige

Verkennung der physiologischen Funktion vor; der Verfasser kann doch wohl nur ein leichtes Hinabwerfen der Finger gemeint haben, welches jedoch nicht ohne aktive Anschlagswirkung der Fingermuskeln denkbar ist!

Die zweite Methode, „der Wurf", wird von Fräulein Bandmann vertreten. Ursprünglich glaubte sie durch diese Anschlagsform die Qualität des Tones im obigen Sinne veredeln zu können. Sie sagt z. B. in der Monatsschrift „Die Frau" (April 1903) in einem Artikel: „Tonbildung und Technik auf dem Klavier": „Unter Tonbildung auf dem Klavier verstehe ich die Bildung eines Klanges, der unter allen Umständen auch bei der grössten Stärke dem Gehör wohltut." Diesen absoluten Idealton glaubte sie durch den „Wurf" erreicht zu haben, denn sie sagt: „Es scheint mir, dass die Klangbildung abhängig ist von dem Zustand der Muskulatur des Armes vom Schultergelenk bis zur Fingerspitze, und dass jede Anspannung dieser Muskelgruppen den Ton ungünstig beeinflusst. Um also einen vollen, schwingenden Klang zu erzielen, muss ich meine Armmuskeln in möglichst schlaffem, elastischem Zustand während des Spielens erhalten." — Diese praktisch richtig gemeinte und technisch empfehlenswerte Anleitung beruht leider, was die Beeinflussung der Tonqualität betrifft, auf einer falschen theoretischen Voraussetzung, welche die Verfasserin jedoch später, wohl unter dem Einfluss Herrn Dr. Steinhausen's, mit der oben entwickelten richtigen vertauscht hat, um ihren „Wurf" wenigstens auf technischem Gebiet aufrecht zu erhalten.

Die dritte Anschlagsart, der Schlag, hat keine theoretischen Vertreter gefunden, ist jedoch in der Praxis, natürlich in rechter Weise gemeint und ausgeführt, zur Erzielung grosser Tonstärke nicht zu entbehren.

Die Methode des Andrückens ist in neuerer Zeit besonders von Tobias Matthay in London empfohlen worden. Leider glaubt auch er folgendes: „Je allmählicher die Endgeschwindigkeit der Taste erreicht wird, desto schöner ist der Toncharakter, desto voller, sympathischer, singender und weiter tragend ist seine Beschaffenheit. Je plötzlicher die Taste niedergedrückt wird, desto härter ist die bewirkte Tonqualität; sie mag brillanter sein, ist aber weniger weit tragend." (First principles of Pianoforte Playing, Tobias Matthay, Longmans, Green and Co., London). Abgesehen von diesem mehrfach erwähnten Irrtum ist seine praktische Anweisung sehr gut, die Taste vorsichtig anzudrücken, um ihren Widerstand zu prüfen und dadurch die Anschlagsstärke genau berechnen zu können.

Als Belege für das Vorhandensein noch schlimmeren Aberglaubens seien folgende Zitate angeführt: Marie Jaell „Der Anschlag": „Bei den meisten Spielern kommt nur ein geringer Umfang der Fingerfläche mit der Taste in Berührung; dies ist eine der Ursachen der klanglichen und künstlerischen Inferiorität ihres Anschlags." An anderer Stelle: „Die Klangfarbe verändert sich je nach den verschiedenen Regionen des Tastgliedes. Je mehr die Region der höheren Reizbarkeit mit der Taste in Berührung kommt, desto intensiver ist die erzeugte Klangfarbe. Je mehr die weniger reizempfindliche Region mit der Taste in Berührung kommt, desto weicher ist die Klangfarbe." Hierbei verwechselt die Verfasserin die Klangfarbe mit der Klangstärke, und die verschiedenen Gewichtsverhältnisse durch veränderte Lage des Ellenbogens mit verschiedener Reizbarkeit der rechten oder linken Seite der Fingerkuppe! Allerdings eine interessante Komödie der Irrungen! Wie sich die Dame aber den physiologisch-physikalischen Vorgang eines Einflusses der Nervenreizbarkeit auf die Taste, den Hammer und die Saite denkt, darauf bleibt sie natürlich die Antwort schuldig! Mancher denkt eben eine Sache bewiesen zu haben, wenn er sie recht dreist behauptet! Solche Art von Logik ist ebenso unbegreiflich wie die Breithaupt's, wenn er sagt: „Man suche nach dem Gewichtsfall dem Ton durch eine Gleitbewegung auf der Taste (hinaus oder hinein) einen klanglichen Nachhall zu geben." (S. 246.)

Nachdem nun vorher bewiesen, dass das Geheimnis des Anschlags überhaupt nicht im Ton an sich, im einzelnen Klavierton, zu suchen ist, wäre nun die Frage zu beantworten, inwiefern man in künstlerischer Hinsicht allerdings von einer „Tonbildung" sprechen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Die Reform des höheren Mädchenschulwesens und ihre Bedeutung für die Musiklehrerin.

Eine zeitgemässe Betrachtung.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Eine der bedeutendsten Kulturerscheinungen der Gegenwart, die Frauenbewegung, ist soeben an einem entscheidenden Wendepunkte angelangt. Die Bildungsfrage, ihr zurzeit wichtigstes Problem, reift einer erfreulichen Lösung entgegen. Was seit Jahrzehnten alle weitblickenden Geister für die Frau höheren Standes verlangten und erstrebten, Gelegenheit und Berechtigung zum Erwerb von Allgemeinbildung und Fachbildungen, die denen des Mannes gleicher Gesellschaftsschicht nicht nachstehen, hat endlich bei uns seine staatlich gesetzliche Unterlage erhalten. Die mit 1. April 1909 in Kraft tretenden „Bestimmungen über die Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens in Preussen“ mögen freilich noch nicht allen billigen Wünschen entsprechen, kleine Irrtümer und Fehlgriffe enthalten, sind aber unbedingt von grösster Tragweite durch die zugrunde gelegten Prinzipien, in denen man mit Recht die Gewähr für eine durchgreifende Veränderung in der sozialen Stellung der Frau erblicken darf. Beginnt doch die Einleitung des neuen Regulativs mit dem unumwundenen Geständnis, dass die jetzige höhere Mädchenschulbildung den fortgeschrittenen Anforderungen der Zeit nicht mehr entspricht. Zwingt einerseits die Verschiebung der Gesellschafts- und Erwerbsverhältnisse, die Zunahme der Ehelosigkeit und Eheverspätung zahlreiche Frauen mittlerer und höherer Stände, einen selbständigen Beruf zu ergreifen, so hat sich andererseits in weiten Kreisen die Erkenntnis Bahn gebrochen, dass bisher viele wertvolle Frauenkraft brach lag und der Gesamtheit verloren ging. Ihre Nutzbarmachung bedingt für das weibliche Geschlecht eine Reihe neuer Ziele, zu deren Erreichung veränderte Erziehungs- und Bildungsgrundlagen unerlässlich sind.

Diesem Erfordernis will das neue Statut Rechnung tragen, indem es dem höheren Mädchenschulunterricht zeitliche und stoffliche Ausdehnung, sowie Vermannigfaltigung seiner Formen verleiht. Sehr zeitgemäss wird die Notwendigkeit betont, gegenüber der bisherigen einseitigen Bevorzugung der ästhetischen und Gemütsbildung endlich auch der „Verstandesbildung und Erziehung zu selbsttätiger und selbständiger Beurteilung der Wirklichkeit“ gebührenden Raum zu geben.

Mit Recht setzt die Reform mit einer Umgestaltung des Fundaments ein und nimmt hierfür die Entwicklung jüngster Zeit als Richtschnur. Die Statistik lieferte den Beweis, dass die in den alten Bestimmungen (von 1894) als Regel vorgesehene neunklassige höhere Mädchenschule sich überlebt hat, indem sie während des letzten Jahrzehnts stetig durch die zehnklassige zurückgedrängt worden ist. Daher muss letztere, die früher als Ausnahme galt, jetzt als Normalform der höheren Mädchenschule eingeführt werden. Die Schulzeit der Töchter höherer Stände erhält ihren Abschluss fortan nicht mehr mit dem fünfzehnten, sondern erst mit dem sechzehnten Lebensjahre. Das beständig wachsende Bedürfnis der Gegenwart ist damit allein aber noch nicht befriedigt; unabweisbar verlangt es eine Weiterführung der Bildung. Dieser Forderung soll das Lyzeum Rechnung tragen, ein Aufbau, der sich in zwei grössere Teile gliedert. Der eine, Frauenschule genannt, bezweckt eine zweijährige, theoretische und praktische Einführung in die Gebiete des Haus- und Wirtschaftswesens, der Kindererziehung und Kinderpflege, sowie des sozialen Gemeinschaftslebens. Der andere bereitet dagegen für verschiedene Lehrberufe vor, für vollwissenschaftliche, fachwissenschaftliche und technische Examina der Lehrerinnen. Höhere Mädchenschule und Lyzeum werden ferner ergänzt durch die dem höheren Knabenschulwesen nachgebildete Studienanstalt. Sie umfasst Oberrealschul-, Realgymnasial- und Gymnasialkurse und dient zur Vorbereitung für Universität und sonstige wissenschaftliche Hochschulen. Junge Mädchen, die diesen Bildungsgang wählen, verlassen die höhere Mädchenschule in der 4. oder 3. Klasse und haben im ganzen 13 Schuljahre zu absolvieren, so dass sie das Abiturientenexamen nicht vor Vollendung des 19. Lebensjahres machen können. Wie in der höheren Mädchenschule, so ist auch hier die Unterrichtszeit um ein Jahr verlängert. Das Nämliche ist auch bei der Vorbereitung für das wissenschaftliche Lehrerinnenexamen der Fall. Die Seminarbildung, die sich bis jetzt nur auf drei Jahre erstreckte, umfasst nunmehr vier Jahre. Als Grund für diese Verlängerung der Ausbildungszeit bezeichnet das Statut die Vermeidung einer Ueberbürdung während der Seminarjahre. Erfahrung hat gezeigt, dass die erhöhten Anforderungen, die in verschiedenen Wissensgebieten gestellt werden mussten, zusammen mit den allmählich gesteigerten Vorschriften für die praktisch-methodische Ausbildung von den Seminaristinnen häufig als ein Zuviel empfunden wurden. Da aber, heisst es wörtlich, „eine Herabsetzung des an sich berechtigten und im Interesse der höheren Mädchenschule notwendigen Ausbildungs-

ziels dieser Lehrerinnen ansgeschlossen ist“, muss die Ausbildnngszeit verlängert werden.

Wie an diesem Punkt des Statuts, so leuchtet auch aus allen übrigen Teilen die ehrliche Absicht hervor, die Halbbildnng und Scheinbildung zu beseitigen, an der das weibliche Geschlecht höherer Stände so lange gekrankt hat, nicht nur in seiner Sphäre als Gattin und Mutter, als Glied der Gesellschaft und der Gemeinde, sondern anch in den verschiedenen Berufsarten, die es ergriffen hat. Wird doch bis jetzt noch fast ausnahmslos anf allen Gebieten — nnd zwar vielfach mit Recht — Franenarbeit geringer bewertet als die des Mannes. Der Vorsprung, den meistens der Mann im Berufsleben vor der Frau gewinnt, ist häufig nicht den Leistungen an und für sich zu verdanken, sondern der besser geschulten Intelligenz, einer richtigeren Einsicht in den Zusammenhang der Dinge — Folgewirkung einer rationelleren Erziehung. Aber schon Friedrich der Grosse, der seiner Zeit nach mehr als einer Richtung so weit voraus war, sprach das prophetische Wort: „Bei einer männlicheren, kräftigeren Erziehnng wird das weibliche Geschlecht dem nnsrigen sogar überlegen sein.“ Natürlich kann diese Verheissung noch nicht unser Heute, ebensowenig unser Morgen oder Uebermorgen erfüllen, denn man beginnt ja erst den Weg zu einer männlicheren, kräftigeren Erziehung zu beschreiten. Vollentwickelte, reife Früchte der jetzt angebahnten Bildungsarbeit können sich erst nach Generationen zeigen. Immerhin liegt es aber in den Händen der Jetzigen, die Erreichung jenes Zeitpunktes zu beschleunigen oder zu verlangsamen, wo zum mindesten weibliche Wirksamkeit und Berufstätigkeit der männlichen durchweg als ebenbürtig und gleichwertig betrachtet wird. Dieses kulturgeschichtliche Moment wird früher oder später eintreten, je nach dem Masse, wie die gegenwärtige Frauen-Generation sich die gebotenen Ausbildungsgelegenheiten znnutze macht und ihre Folgerungen daraus zieht oder achtlos daran vorübergeht, oder gar ihnen widerstrebt. Kann doch selbstverständlich inbezug auf höhere Mädchenschnlbildnng und Fortbildung von einem staatliche Zwange nicht die Rede sein. Obligatorisch bleibt nach wie vor immer nur der Schulbesuch bis zur Vollendung des 14. Lebensjahres. Hingegen bildet die Absolvierung der zehnjährigen höheren Mädchenschule die conditio sine qua non, die nicht zu umgehende Eingangspforte für die überwiegende Mehrzahl aller höheren Franenberufe. Sie ist unerlässliche Bedingung nicht nur für die Aufnahme in die wissenschaftlichen Seminarien, sondern auch für sämtliche Vorbereitnngen der übrigen, dem Staate unterstellten Examina, also für das Zeichen-, Tnrn-, Handarbeits- und Gewerbeschnllehrerinnenexamen, ebenso für die Ausbildung zur Telephonistin, Postassistentin usw.

liegt in der Natur der Sache, dass aber auch die nicht unter der Kontrolle des Staates stehenden Anstalten, die für höhere Franenberufe vorbereiten, seinem Modus folgen, das heisst die gleiche Grundlage verlangen; so z. B. die Handelsschulen, die Kurse zur Ausbildung für Bureaubeamtinnen und dergl. In Wahrheit können diese Institute auch gar nicht auf anderer Basis arbeiten, wenn ihre Schülerinnen später in der Praxis den anch in diesen Bernfen beständig wachsenden Ansprüchen genügen sollen.

Diesen Tatsachen gegenüber erscheint es fast unbegreiflich, ist aber leider nur allzu wahr, dass unseren Musikerinnen — um von den Musikern ganz zn geschweigen — die Erkenntnis noch nicht anfgegangen ist, dass anch für sie eine gründliche Allgemeinbildung ebenso unerlässliche Vorbedingung sein sollte, wie für alle übrigen höheren Frauenberufe. Noch leben viele in dem Wahn, eine gute Fachbildung — wornnter gewöhnlich nur eine leidliche Beherrschung des Soloinstruments oder der Gesangstimme verstanden wird — sei ausreichend, um eine tüchtige Musiklehrerin abzugeben. Dabei wird nicht bedacht, auf eine wie niedrige Rangstufe der Musikerstand herabgedrückt wird, sobald man ihn von der zeitgemässen Allgemeinbildung der höheren Stände dispensiert. Mit einem gewissen Stolz beruft man sich wohl auf das Künstlerische, das der Wissenschaft gleichkomme oder sie gar überrage, und als Beispiel wird gern irgend ein bedeutender Musiker aus früheren Jahrhunderten angeführt, der es mit ganz geringen Schnlkenntnissen doch so herrlich weit gebracht habe. Bei dieser Beweisführnng wird u. a. übersehen, erstens, dass sich die Zeitläufe geändert haben und die wirklich bedeutenden Musiker der Gegenwart fast ansnahmslos anch wirklich gebildete Menschen sind, zweitens aber, dass ein gottbegnadeter Genius nach anderem Massstab zu bemessen ist, als der Durchschnitt der Musiker, dem nur ein Talent oder Talentchen beschieden ist. Sicherlich lässt sich auch dieses nutzbar und fruchtbar machen, namentlich für den Lehrberuf, sofern man ihm die richtige und allseitige Pflege zuteil werden lässt und darüber nicht vergisst, auch die übrigen dem Menschen innewohnenden intellektuellen und seelisch-sittlichen Fähigkeiten zu entwickeln, um sie ebenfalls in den Dienst der Kunsterziehnng zu stellen. Verlangt man doch vom Musiklehrenden nicht so sehr Virtuosität als Beherrschung aller sein Fach betreffenden Kenntnisse, sowie erzieherische Tüchtigkeit und künstlerische Intelligenz. Das musikalische Talent allein reicht schon heute schwerlich noch aus nnd dürfte von Jahr zu Jahr immer weniger ausreichen, um einen Lebensberuf darauf zu gründen, wenn nicht die ganze Persönlichkeit den Anforderungen entspricht, welche die Nenzeit an den Stand der Lehrenden stellt.

Das Publikum, dem in der Koch- oder Industrielehrerin eine pädagogisch geschulte, viel-

seitig gebildete Dame entgegentritt, wird in Zukunft nicht mehr geneigt sein, eine Klavier-, Geigen- oder Gesanglehrerin mit minderwertiger Bildung und zurückgebliebenem Gesichtskreis zu engagieren.

Ich will den Stab über alle die Musikerinnen nicht brechen, welche bislang noch im Banne althergebrachter Vorstellungen leben, die sich in diesem Stande merkwürdig gut konserviert haben. Es ist nicht ihre Schuld allein. Ein gutes Bruchteil der Frauen anderer höherer Berufsarten hat sich auch nur, „der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe", aus altem Schlendrian aufgerafft, um vorwärts zu kommen. Wo der künftige Broterwerb, die feste Anstellung davon abhing, dass dieses oder jenes Examen gemacht wurde, blieb nichts anderes übrig, als die Bedingungen zu erfüllen, und siehe da, es fanden sich Zeit, Kräfte und die pekuniären Mittel, die dafür erforderlich waren. Der heilsame Zwang aber fehlt bis jetzt noch im Musikerstande. Aus diesem Grunde legt das Gros unserer jungen Musikerinnen, gelockt vom Nimbus künstlerischen Ruhms, immer noch den Hauptwert ihrer Ausbildung in einseitiger Weise auf jene Studien, die ihm am meisten Vergnügen bereiten — auf Spielen und Singen. Das geht in anderen Berufen nicht mehr an. Die Turn- oder Handarbeitlehrerin hat gewiss auch vielfach keine besondere Neigung für die Beschäftigung mit Psychologie, Pädagogik, deutschem Aufsatz etc., aber ihr nach ministerieller Verfügung aufgestellter Stundenplan schreibt ihr diese Studien vor, und so muss sie sich ihnen unterziehen — sicherlich nicht zum Schaden ihrer Persönlichkeit.

Unsere jungen Damen, die sich beruflich in der Musik ausbilden, schieben die unbequemen Nebenfächer, die jetzt bereits auf allen grösseren Konservatorien geboten werden (Pädagogik, Methodik, Formenlehre, Akustik, Musikgeschichte, Musikästhetik) vielfach noch ganz beiseite oder schenken ihnen wenigstens nicht die gebührende Aufmerksamkeit. Möchten sie das nicht so lange tun, bis es für sie zu spät ist: Die Zeit schreitet jetzt ausserordentlich schnell vorwärts, und es gibt stets einzelne, die ihr genau folgen unter den jungen Männern wie Frauen. Diese aber werden nach einigen Jahren in ihrem Beruf in der vorderen Reihe stehen, während jene anderen, die ihre Zeit, da sie jung waren, nicht verstanden, im Hintergrunde weilen und dann oft beim besten Willen nicht mehr imstande sind, das achtlos Versäumte und unklug Verpasste nachzuholen. Sie gleichen den törichten Jungfrauen der Bibel, die es vergassen, zu rechter Zeit Oel auf ihre Lampen zu giessen.

Ein junges Mädchen, das in unseren Tagen den Entschluss fasst, Musiklehrerin zu werden, sollte sich, sobald seine musikalische Begabung für den Beruf von fachmännischer Seite als ausreichend erachtet worden ist, zunächst fragen, ob es auch jenen Grad allgemeiner Bildung besitzt, der zurzeit zum Eintritt in alle anderen höheren Berufe verlangt wird. Hatten es ihm die Verhältnisse bisher versagt, diesen zu gewinnen, so sei seine erste Sorge, die noch fehlenden wissenschaftlichen Kenntnisse zu erwerben. Ist das gelungen und hat es sich den nötigen Grad des Könnens in seinem zu wählenden Hauptfach, Instrument oder Stimme, erworben, so kann mit den musikwissenschaftlichen Fachstudien und der methodischen Vorbereitung für das Lehrfach begonnen werden, sei es privatim, sei es in einem Seminar. Eine dreijährige Frist dürfte dann zur Aneignung des Erforderlichen genügen, ohne dass Ueberbürdung eintritt.

Man kann sich nicht verhehlen, dass der bezeichnete Weg bis zur Erreichung eines den Zeitverhältnissen entsprechenden Bildungsabschlusses für den musikalischen Lehrberuf, wie ihn z. B. das Examen des Musikpädagogischen Verbandes darstellt, kein ganz leichter ist. Da der Grad der individuellen Begabung hier sehr mitspricht, kann er sogar unter Umständen recht mühselig und langwierig sein. Indessen gibt es nur ein Entweder-Oder. Wer die nötigen Opfer an Kräften, Zeit und Geld nicht bringen kann, der wähle einen anderen Beruf. Soll der Stand der Musiklehrenden nicht schmachvoll hinter dem aller übrigen Pädagogen zurückbleiben, so gilt auch für ihn das goldene Wort des neuen Statuts, das gering variiert hier lautet: „Eine Herabsetzung des an sich berechtigten und im Interesse der Kunst notwendigen Ausbildungsziels ist ausgeschlossen, es muss also die Ausbildungszeit verlängert werden!"

Jeder Kompromiss aber, den man heute noch schliessen will, bedeutet zwar keine Schädigung des Gesamtfortschrittes, denn das rollende Rad der Zeit eilt unaufhaltsam vorwärts und kümmert sich nicht um die Langsamen und Säumigen, wohl aber eine Herabsetzung des Standes, für den einzelnen eine Schädigung seiner persönlichen Zukunft.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Brandenburgische Konservatorium der Musik hierselbst, welches unter der Direktion von Bruno Kittel steht, hat auch im letzten Jahr wieder eine reiche Konzerttätigkeit entwickelt. Der Chor der Anstalt war zweimal an den Konzerten der Wagner-Vereine in der Philharmonie

beteiligt, zur Aufführung kamen 1. und 3. Akt des „Parsifal" und Bruckner's „Tedeum". Eine Wiederholung des Tedeum fand unter Mitwirkung des Konservatorium-Orchesters in der Singakademie statt. Ausser diesen grossen Konzerten ist über vier Matineen im Saale des Konservatoriums, eine Opernaufführung bei Kroll und eine Reihe Vorspielabende im Konservatorium berichtet. Die Schülerzahl betrug 293 im letzten Schuljahre, die von 32 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet wurden. Das Seminar, welches unter Leitung von Richard Francke steht, war von 14 Studierenden besucht.

Das Conservatoire de Musique zu Fribourg (Schweiz) sendete seinen Jahresbericht. Das Konservatorium, vor vier Jahren gegründet, steht unter Leitung von Antoine Hartmann und ist auf alle Zweige der Musik ausgedehnt, von den musikwissenschaftlichen Fächern sind Harmonielehre, Kontrapunkt und Musikgeschichte vertreten. Es hat sich in kurzer Zeit zu lebhafter Blüte entfaltet und zählte im abgelaufenen Schuljahre 185 Schüler. Unter Mitwirkung des Direktors und der Lehrer der Anstalt finden regelmässige Matineen für Kammermusik statt, ausserdem verzeichnet der Bericht eine Reihe von Vortrags- und Prüfungs-Abenden der Eleven.

Vermischte Nachrichten.

Den beiden ersten Kapellmeistern der hiesigen Königl. Oper, Dr. Carl Muck und Dr. Richard Strauss, wurde vom Kaiser, in Rücksicht auf ihre mehr wie zehnjährige Wirksamkeit an der Königl. Oper, der Titel eines „Königl. Preuss. Generalmusikdirektors" verliehen, ein Titel, den bisher nur Spontini, Mendelssohn und Meyerbeer erhalten hatten. Leo Blech wurde mit dem Roten Adlerorden 4. Klasse ausgezeichnet. Das völlig koordinierte Verhältnis der drei Herren wird durch diese Verleihungen nicht berührt.

Ferdinand Hummel, Musikdirektor des Kgl. Schauspielhauses, erhielt den Titel als Kgl. Professor.

Der Mengewein'sche Oratorienverein (Dir. Fritz Krüger) hat sich die Pflege der grossen klassischen Chormusik durch Veranstaltung volkstümlicher Aufführungen zur Aufgabe gemacht. Das nächste Konzert findet am 17. Oktober in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche statt. Zum Vortrag gelangen die „Seligpreisungen" von Paul Kuczynski und das „Requiem" von Mozart.

Organist Arnold Dreyer, (Zionskirche, Berlin) hat seine regelmässigen, Donnerstag nach dem 15. jeden Monats stattfindenden Konzerte, wieder begonnen. Er beabsichtigt in diesem Winter mehrere Komponistenabende zu geben. Das erste, am 17. September stattgefundene Konzert brachte ausschliesslich Kompositionen von G. F. Händel. Mitwirkende waren: Fr. Martha Dreyer-Wolff (Sopran), Herren E. Goeldner, A. Dreyer (Bariton) und Fr. Bianca Becker-Samolewska (Violine).

Anlässlich des vom 5.—7. Oktober zu Berlin tagenden Evangelischen Kirchengesang-Vereins für Deutschland findet am 7. Oktober, 7½ Uhr, in der St. Marien-Kirche ein Festkonzert statt, bei welchem Werke der Berliner Kirchenmusiker Grell, Kiel, Bargiel, Succo, Pasch, Putsch, Radecke, v. Herzogenberg, Alb. Becker, Raphael, van Eyken, Grabert, Egidi zu Gehör gebracht werden. Ausführende sind: Anna Stephan (Alt), Rich. Fischer (Tenor), Issay Barmas (Violine), Bernh. Irrgang, Königl. Musikdirektor (Orgel), sowie die vereinigten Kirchenchöre von St. Georgen, Friedrich Werder, St. Petri, St. Matthäi, Zwölf Apostel, Apostel Paulus unter Leitung von Prof. A. Egidi.

Der „Orchesterverein Berliner Musikfreunde" (Dirigent Hofkonzertmeister Max Grünberg), welcher bei voller Streicher- und Bläserbesetzung klassische und moderne Musik in künstlerischem Sinne pflegt und sich einer geachteten Stellung im Berliner Musikleben erfreut, hat seine Uebungen Mittwoch, den 23. September, abends 8½ Uhr, in der Aula der Friedrich-Werderschen Oberrealschule, Niederwallstr. 12 (am Spittelmarkt), wieder aufgenommen. Meldungen tüchtiger Streicher, Damen und Herren, an den Uebungsabenden. Auskunft durch den Vorsitzenden Dr. S. Schayer, Georgenkirchplatz 11, und die Schriftführer R. Herrmann, Köpenickerstr. 145, Verlagsbuchhändler O. Coblentz, Maassenstr. 13.

Der Jahresbericht der Königl. Bibliothek zu Berlin für das Jahr 1907/08 bringt über die „Deutsche Musiksammlung", Berlin W. 56, Schinkel-Platz 6, Vorsteher Oberbibliothekar Prof. Dr. Altmann, folgende Mitteilung: Die Entwicklung der „Deutschen Musiksammlung" nahm im zweiten Jahre ihres Bestehens einen ruhigen Fortgang. Dank der Fürsorge des vorgesetzten Ministeriums waren im Staatshaushaltsetat für 1907 zur weiteren Einrichtung und Katalogisierung der „Deutschen Musiksammlung" 44 300 Mark eingestellt, zu denen noch im Jahre 1906 ersparte etwa 6000 Mk. kamen. Mit Hilfe dieser stattlichen Summe konnte die Zahl der Hilfskräfte für die Katalogisierung zeitweise auf 14 verstärkt werden. Entsprechend der Vermehrung der Hilfskräfte war die Arbeitsleistung erheblich höher als im Vorjahr. Inventarisiert wurden 34 800 Werke; im ganzen beläuft sich die Zahl der Zettel im systematischen Katalog auf 95 962, im alphabetischen auf 107 777. Die meisten der aufgenommenen 69 270 Werke sind auch bereits ge-

bunden und benutzungsfähig. Um die zahlreichen wertvollen Musikalien nicht völlig der Oeffentlichkeit vorzuenthalten, wurde dem Publikum vom 15. April ab täglich von 9—2 Uhr ein Leseraum zur Verfügung gestellt, der im Laufe des Etatsjahrs von 510 Personen besucht worden ist.

Hofrat Professor Edmund Kretschmer ist am 13. September zu Dresden aus dem Leben geschieden, nachdem er 14 Tage vorher seinen 78. Geburtstag gefeiert hatte. Kretschmer stammt aus der sächsischen Oberlausitz, sein Vater war Rektor der Stadtschule in Ostritz, er kam frühzeitig nach Dresden, studierte bei Julius Otto und Johann Schneider und wurde schon 1854 zum Hoforganisten der katholischen Hofkirche berufen, 1863 zum Hoforganisten und Dirigenten des Vokalchors der Hofkirche befördert. Seinen ersten grossen Erfolg errang er mit dem preisgekrönten Chorwerk „Die Geisterschlacht", eine Komposition für Männerchor und grosses Orchester, die 1865 beim ersten deutschen Sängerbundesfeste von 12000 Sängern unter seiner eigenen Direktion zur Aufführung kam. 1874 fand die Erstaufführung seiner ersten Oper „Die Folkunger" statt, der 3 Jahre später „Heinrich der Löwe" folgte, beide hatten einen ausserordentlichen starken Erfolg und trugen seinen Namen durch ganz Deutschland. Von seinen weiteren Werken sind zu nennen: die Spieloper, „Der Flüchtling", die romantische Oper, „Schön Rohtraut", die Chorwerke „Pilgerfahrt", „Festgesang", „Sieg im Gesang", ferner kirchliche Werke, Messen u.s.w. Kretschmer war als Mensch eine liebenswürdige Persönlichkeit, als Künstler hat er sich in seiner Bescheidenheit durch folgende Worte selbst gekennzeichnet: „Bewundernd beuge ich mein Knie vor wahrer Grösse, dem Genie. Mir konnt' es freilich nicht gelingen, so hoch empor mich aufzuschwingen. Genug, wenn man mich ein Talent, vielleicht nach meinem Tode nennt."

Dr. phil. H. Gehrmann in Frankfurt a. M. wurde zum Königl. Professor ernannt. Gehrmann, der 1861 in Wernigerode a. Harz geboren ist, studierte in Leipzig und Berlin und promovierte mit der Arbeit „Gottfried Walther als Theoretiker" (1892). Nach längerer Tätigkeit als Pianist und Musikreferent in Königsberg folgte er einer Berufung nach Frankfurt a. M. als Musikreferent der „Frankfurter Zeitung", für die er namhafte Artikel schrieb: „Hector Berlioz", „Eduard Hanslick", „Anton Dvorák" u. a. Er schrieb ferner eine Monographie C. M. v. Weber's (in Reimann's Sammlung), eine Lebensskizze über Andreas Werkmeister (in der „Allgemeinen deutschen Biographie"). Ausserdem gab er die „Kompositionsregeln Sweelinck's in der grossen Gesamtausgabe Sweelinck'scher Werke bei Breitkopf & Härtel heraus und redigierte die Neuausgabe der „Cantiones sacrae" von H. L. Hasler (Bd. II der Denkmäler deutscher Tonkunst).

Die Neue Bachgesellschaft hat sich bekanntlich die Aufgabe gestellt, durch die Einrichtung wandernder „Bachfeste" die Bach'sche Musik zu beleben, die Werke des grossen Meisters im deutschen Volke durch Aufführungen einzubürgern und unbekannt gebliebene Werke Bach's und seiner Zeit weiteren Kreisen zuzuführen. Das vom 3. bis 5. Oktober stattfindende 4. deutsche Bachfest in Chemnitz wird dieser Aufgabe gleichfalls dienen. Das erste Kirchenkonzert in der St. Lukaskirche am 3. Oktober bringt unter der Leitung des Kantors Georg Stolz die H moll-Messe; das am 4. Oktober folgende Kammermusikkonzert bietet u. a. Bach's Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit" für Sopran, sowie eine Reihe bisher unveröffentlichter Solostücke für Klavier: Matthias Weckmann, Variationen „über die lieblichen Blicke" und „norddeutsche Tanzstücke unbekannter Meister aus der Zeit von 1640—60", die den vom Vortragenden, Prof. Buchmayer, wiederaufgefundenen Lüneburger Sammlungen entnommen sind. Ausserdem Stücke von Georg Böhm, Georg Philipp Telemann und J. S. Bach aus dem der Leipziger Stadtbibliothek angehörenden „Andreas Bach-Buch". Das am Abend desselben Tages unter Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff stattfindende zweite Kirchenkonzert in der Jacobikirche bringt selten gehörte Kantaten, Motetten und Orgelstücke von Bach und seinen Zeitgenossen. Das Schlusskonzert am 5. Oktober leitet der städtische Kapellmeister Prof. Max Pohle: Orchesterwerke, Geigen- und Klavierkonzert, Motette und Kantate (Massenchor). Als Solisten sind für das Fest gewonnen: Frau Buff-Hedinger (Sopran), Frl. Agnes Leydhecker (Mezzosopran), Frau Dr. Adrienne von Kraus-Osborne (Alt), Herr George A. Walter (Tenor), Dr. Felix von Kraus (Bass), Prof. Carl Halir (Violine), Prof. Jul. Klengel (Cello), Prof. Richard Buchmayer (Klavier), Prof. Georg Schumann (Klavier), Herr Pfannstiehl (Orgel), Herr Freiberg (Flöte) usw.

Der Klavierauszug der an der Wiener Volksoper erstmalig mit so grossem Erfolge aufgeführten Oper „Frau Holda" von Max Egger ist im Verlage von Louis Oertel in Hannover erschienen.

Anlässlich des auf den 3. Februar nächsten Jahres fallenden 100. Geburtstages Mendelssohn's wird im Chrystal-Palast zu London ein Musikfest grossen Stils vorbereitet. Es besteht die Absicht, die Mendelssohn-Gedächtnisfeier mit dem alle drei Jahre wiederkehrenden Händel-Fest zu verbinden. Zu diesem Zweck soll ein Chor- und Orchesterkörper von zirka 4000 Köpfen gebildet werden. Die Aufführungen sind für den 15., 17. und 19. Juni geplant. In Aussicht genommen sind der „Messias" und „Elias", Teile aus dem „Israel in Aegypten" und Bruchstücke aus verschiedenen Mendelssohn'schen Chorwerken.

Bücher und Musikalien.

Christian Sinding, op. 86. 7 Stücke f. das Pianoforte.
C. F. Peters, Leipzig.

Die sieben Klavierstücke des op. 86 von Christian Sinding bekunden wieder des talentvollen Künstlers eigentümliche Art der Pianofortebehandlung, seine Freude an weitgriffigem Akkord- und überaus klangvollem Tonspiel. Die interessanten Sachen stellen ziemlich bedeutende technische Anforderungen, lohnen sie zugleich aber auch ganz entschieden, denn der ihnen innewohnende tondichterische Gehalt ist kein geringer, die Erfindung voll und frei fliessend, der wirklich musikalische Gedanke jederzeit der Führer. Vornehme Diktion und interessante, in vielen Tonfarben schillernde harmonische Einkleidung verleihen Sinding's neuen Klavierpoesien noch das besondere persönliche Gepräge.

Max Bisping: „Schlichte Weisen". Zehn instruktive Charakterstücke für Klavier.
Ludwig Schytte: 10 moderne Vortragsstudien für Pianoforte. — „Zu Zweien am Klavier". 5 vierhändige Klavierstücke.
S. Bachrich, op. 40. „Szenen aus der Ritterzeit". 6 leichte Stücke f. Violine u. Klavier.
Ernst Bisping, Münster i. W.

Unter dem Titel „Schlichte Weisen" veröffentlicht der bekannte Klavierpädagoge Max Bisping zehn, mit Fingersatz und Phrasierungszeichen wohl versehene Stücke instruktiven Charakters, die ihres Wohlklangs, trefflicher Spielbarkeit und allgemeiner Nützlichkeit halber Lehrern und Schülern recht empfohlen werden sollen. Dass man das instruktive Element nicht in unangenehm aufdringlicher Weise empfindet, gereicht den hübschen, durch gut gewählte Ueberschriften gleichsam inhaltlich kommentierten Stücken zu besonderem Vorzuge. Die meisten von ihnen können auch zu Vortragszwecken verwendet werden und stellen einen angenehmen Beitrag zur Pflege der häuslichen Musik dar.

Schon seit langer Zeit hat sich der Däne Ludwig Schytte als Meister der musikalischen Miniature erwiesen. Die oben genannten zwei- und vierhändigen Klavierstücke beweisen auf's neue seine grosse Kunst, das gesamte künstlerische Schaffen den Anforderungen und Bedingungen anzupassen, wie sie von der musikalischen Jugend gestellt werden. Die beiden in Rede stehenden Werke sind geschrieben für Spieler der mittleren Stufe, in ihrer Art ganz vorzüglich und derart von reizender Melodik belebt, dass sie mit ihrer Feinheit und Eleganz der äusseren Darstellung, ihrem positiven Gehalt und instruktiven Nutzen sich selbst das nachdrücklich empfehlende Wort reden. Es war ausserdem ein sehr glücklicher Gedanke, vierhändige Stücke für zwei, auf ein und derselben Stufe stehende Spieler zu schreiben, da es bekanntlich durchaus nicht jedermanns Sache ist, sich bei Uebernahme der Primo- oder der Secondopartie gleicherart taktfest und sicher im Lesen zu zeigen. Wünschen wir also der hübschen Sache die weiteste Verbreitung.

S. Bachrich's op. 40 nennt sich „Szenen aus der Ritterzeit" und enthält sechs, in der ersten Lage ausführbare Violinstücke, deren Melodieführung in der sachkundig ausgeführten Pianofortebegleitung erfreuliche Füllung und harmonische Stütze findet. Das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, gab dem Komponisten, der das Violinspiel am Wiener Konservatorium lehrt, von vornherein die Richtlinie, und man darf wohl sagen, dass diese Aufgabe nach jeder Seite hin vollkommen erfüllt sei. Die Violinstimme ist genau bezeichnet, die Pianofortepartie gleich jener leicht und einfach gehalten, so dass zwei ungefähr technisch auf derselben Stufe Stehende am willkommenen Familienkonzert teilzunehmen in der Lage sind.

Eugen Segnitz.

H. Gottlieb Noren, op. 15. Drei Lieder mit Pianofortebegl. 1. Zauber. 2. Das Lied von ferne. 3. Sie liebten sich Beide.
Carl Simon, Berlin.

Nach dem grossen Erfolg, den H. G. Noren vor einem Jahr auf dem Dresdener Tonkünstlerfest mit seinen in modernem Farbenspiel schillernden und genial instrumentierten Orchester-Variationen davontrug, wird man jetzt auch seinen kleineren Kompositionen erhöhtes Interesse zuwenden, und dieses Interesse verdienen diese drei Lieder in vollem Masse. Gleich das erste erhält durch die ausdrucksvolle Kantilene, die in der Begleitung wie ein sanftes Sonnenlicht über der Singstimme schwebt, eine eigenartig mystische Stimmung, während das zweite besonders durch die kunstvoll herbeigeführte Schlusswendung jeder einzelnen Strophe zu schöner Bedeutung gelangt. Das dritte Lied beansprucht vor allem eine virtuos behandelte Klavierbegleitung, da es besonders für den Konzertvortrag berechnet zu sein scheint. Von einer Julia Culp gesungen, der diese Lieder gewidmet sind, dürfen sie einer grossen und nachhaltigen Wirkung sicher sein.

Arno Kleffel.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

In der Sitzung vom 17. September, der ersten geschäftlichen nach den Sommerferien, berichtete der erste Vorsitzende, Prof. Xaver Scharwenka,

über den Stand der Arbeiten. Die wachsende Ausdehnung des Verbandes führte eine stetige Erweiterung des Geschäftsbetriebes mit sich und macht jetzt die Einführung eines einheitlich geregelten Geschäftsganges zur dringenden Notwendigkeit. Der vom Vorstande versuchsweise schon in einigen Abteilungen der Arbeitsgebiete erprobte Geschäftsgang hat sich bewährt und soll nun auf alle übrigen Zweige ausgedehnt werden. Zur Erzielung einer schnelleren Erledigung sind fortan alle Briefe, Zuschriften, Gesuche usw. nicht mehr an die einzelnen Vorstandsmitglieder, sondern nur noch an die Geschäftsstelle zu richten mit dem Untervermerk der Abteilung, für die sie bestimmt. Die Kommissionen treten zu festgesetzten Stunden in den Räumen der Geschäftsstelle zusammen und bearbeiten gemeinsam die für ihr Ressort eingelaufenen Schriftstücke. Die Ausarbeitung einer Geschäftsordnung, die den Verkehr zwischen dem Vorstand und den Mitgliedern regelt, ergibt sich hieraus als Notwendigkeit. Geboten ist ferner eine festere Abgrenzung bezüglich der Aufnahme neuer Mitglieder in den Verband. In letzter Zeit, besonders nach dem diesjährigen Kongress, häuften sich die Aufnahme-Gesuche; sie liessen erkennen, dass neben den in den §§ 5 bis 8 „Erwerb der Mitgliedschaft" fixierten musikalischen Vorbedingungen auch die allgemeine Bildung der Bewerber ins Auge zu fassen sei. Ferner haben die Erfahrungen des letzten Jahres eine Revision der bei Begründung des Musikpädagogischen Verbandes gestellten „Aufnahme - Bedingungen zum Eintritt in das Seminar" ergeben — Herr Professor Scharwenka stellte selbst einen Antrag dazu — nämlich den Passus, welcher Ausnahmen zulässt, zu streichen. Dieser Passus lautet: „Ausnahmen können nur in besonderen Fällen gemacht werden, entweder bei aussergewöhnlicher musikalischer Begabung, oder bei besonderen Lebensverhältnissen", und sofort hinzufügt: „Der Schüler ist in solchen Fällen zu wissenschaftlichen Nachstudien verpflichtet, er hat bei dem Fachexamen Zeugnisse über diese mit gutem Erfolg betriebenen wissenschaftlichen Studien vorzulegen", ist teils übersehen, teils missverstanden, teils ganz umgangen worden, und hat dann bei den Anmeldungen zur Prüfung zu oft recht unerquicklichen Verhandlungen geführt. Aus der Praxis hat sich ausserdem ergeben, dass sich das seminaristische musikalische Studium einerseits mit wissenschaftlichen Nachstudien schwer vereinigt und leicht zur Ueberbürdung führt, andererseits aber der Mangel wissenschaftlicher Vorbildung ein lebensvolles Erfassen und Eindringen in die Gebiete der Musikgeschichte, Aesthetik, Akustik u. s. w. ungemein erschwert. — Erläuterungen zu der Prüfungsordnung sind gleichfalls ins Auge gefasst, da eine Fortführung der Korrespondenz, wie sie sich bisher an fast jede einzelne Prüfung knüpfte, bei der steigenden Zahl zur Unmöglichkeit wird; die Vorstandsmitglieder wurden durch sie in der Fortführung wichtiger begonnener Arbeiten im letzten Jahre völlig lahm gelegt. — Da laut § 17 die ordentliche General - Versammlung nur diejenigen Gegenstände erledigt, welche bei der Einberufung auf der Tagesordnung standen, so beschloss der Vorstand eine „Ausserordentliche General-Versammlung", zu der ihm das Recht laut § 17 der Satzungen jederzeit freisteht, anzuschliessen. Ihre rechtzeitige Bekanntmachung, zwei Wochen vor ihrer Tagung im Verbandsorgan (§ 17) machte eine Verschiebung der ordentlichen General-Versammlung notwendig; beide finden, wie untenstehend bekannt gemacht wird, am 17. Oktober statt.

Musikpädagogischer Verband (E. V.).

General-Versammlung

Sonnabend, den 17. Oktober, abends 7 Uhr
W., Genthinerstr. 11.

Tagesordnung.

1. Jahresbericht.
2. Kassenbericht.
3. Wahl zweier Revisoren für das nächste Geschäftsjahr.
4. Bestimmungen über den Geschäftsgang bei den Prüfungen.
5. Wahl: a) des geschäftsführenden,
   b) des künstlerischen Vorstandes.

I. A.:
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender.

Im Anschluss an die ordentliche findet eine **ausserordentliche General-Versammlung** statt.

Tagesordnung.

1. Ermächtigung für den geschäftsführenden Vorstand:
   a) Erneuerung der Eingabe vom 23. März 1906, den Befähigungsnachweis der Leiter von Musikbildungsanstalten betreffend,
   b) bei der Aufnahme neuer Mitglieder, §§ 5 bis 8 der Satzungen „Erwerb der Mitgliedschaft" ausser der musikalischen auch die allgemeine Bildung zu berücksichtigen,
   c) eine Geschäftsordnung auszuarbeiten, welche sowohl den Verkehr zwischen den Mitgliedern und dem Vorstande, als auch den geschäftlichen Gang der Prüfungen regelt.
2. Antrag des Herrn Professor Scharwenka: Beratung und Beschlussfassung über Aenderungen der „Aufnahmebedingungen für die Seminare",
   a) Streichung der „Ausnahmen" bezüglich der wissenschaftlichen Bildung.
   b) Aenderungen der Vorbedingungen zur Aufnahme für das gesangliche Studium,
   c) Aenderung der Vorkenntnisse für die Theorie der Musik.

Die Anmeldungen der Mitglieder und der Delegierten der angeschlossenen Vereine werden bis zum 10. Oktober an die Geschäftsstelle, W. 50, Ansbacherstr. 37 erbeten.

Der Versammlung schliesst sich ein geselliges Zusammensein im „Fürst Bülow", Potsdamerstr. 45, an.

Herzliche Bitte.

Ein seit längeren Jahren erblindeter Musiklehrer, der in der Fortführung seines Berufes noch durch ein hinzutretendes Nervenleiden gehindert wurde, ist jetzt durch den Tod seiner ihn bis dahin unterstützenden und pflegenden Schwester in bitterste Not geraten. Hilfe ist geboten, und ich richte an alle Kollegen und Kolleginnen die herzliche Bitte, durch kleine Spenden zur Linderung der traurigen Lage des Unglücklichen beitragen zu wollen. Sendungen erbitte ich an meine Adresse, Berlin W. 50, Ansbacherstr. 37, sie werden in dieser Zeitschrift veröffentlicht. *Anna Morsch.*

Der heutigen Nummer liegen Prospekte von **Carisch & Jänichen, Leipzig:** *„Moderne Klavier-Kompositionen von M. Enrico Bossi, F. Paul Frontini, Mario Tarenghi", und von* **H. R. Krentzlin, Berlin:** *Neuere instruktive Unterrichtswerke und Weihnachtsstücke bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Bianka Morill, Gesangspädagogin, **Dresden,** Münchnerstrasse 17 p.
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang
für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer“, Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Begründung der anlässlich der Neuerungen der „modernen Klaviertechnik“ aufgestellten sieben Thesen.

Von

Eugen Tetzel.

(Fortsetzung.)

2. These. Die „Tonbildung“ besteht in der künstlerischen Verwendung der Anschlagsstärken, welche an sich indifferent sind, durch ihre Anwendung jedoch ästhetische Qualitäten erhalten. Die künstlerische Verwendung der Tonstärken bringt für unser ästhetisches Urteil die Wirkung eines weichen, runden, vollen Tones und verschiedener Klangfarben, die unkünstlerische Verwendung der Tonstärken die Wirkung eines harten, spitzen oder dünnen Tones hervor. Ein Teil der verschiedenen Wirkung wird auch durch die Unterschiede des Legato, Portato und Staccato, durch rhythmische Nüancierung oder durch Pedalgebrauch bedingt.

Begründung: Dass es keine von der Tonstärke unabhängigen Tonqualitäten des einzelnen Tones gibt, ist oben bewiesen worden. Es war damit der Ton an sich gemeint, ohne Rücksicht auf seine melodische, harmonische oder rhythmische Verbindung oder Beziehung mit oder zu andern Tönen und ohne Rücksicht auf das rechte oder linke Pedal, welche ja zwei besondere, wichtige Faktoren bilden. Dieser physikalische Ton mit seinen unzähligen Abstufungen der Klangstärke bildet das sachliche Material, welches an sich tot ist, aber durch künstlerische Behandlung lebendig wird. Er entspricht dem Farbenmaterial, welches jeder kaufen kann, welches jedoch in der Hand des Stümpers wertlos wird, in der Hand des Meisters dagegen sich in flutendes Licht, in täuschende Bewegung oder in charaktervollen Ausdruck verwandeln kann. Ebenso wie der bildende Künstler dem Material erst durch die Anwendung einen ästhetischen Wert verleiht, so kann der Klavierkünstler mit dem einförmigen, spröden Klavierton das Gleiche tun. Ebensowenig wie bei einem schlechten Gemälde die Ursache etwa in der Qualität des Farbenmaterials liegt, ebensowenig liegt bei „schlechtem Anschlag“ die Schuld an einer Unschönheit des physikalischen Klanges!

Künstlerisch vollendetes Spiel auf einem Klavier mit hässlichem Klang ist immer noch viel erquicklicher als korrektes, aber doch unmusikalisches Spiel auf dem schönsten Flügel! Ein hinreissender Vortrag täuscht uns über einen Mangel an Wohlklang des Instrumentes hinweg! Das hat eben seinen Grund darin, dass wir jeden absoluten Wert nur relativ beurteilen können. Die elektrische Bogenlampe, welche uns in der Nacht blendet, erblasst vor der Lichtfülle des Tages. Ein Anschlag von solcher Stärke, dass er an sich anfängt, unschön zu wirken, wird von der Macht des begleitenden Orchesters erheblich gemildert, ja zuweilen erdrückt (Schluss des A-Moll-Konzerts von Grieg). Ebenso kann eine zu dicke Instrumentierung oder die zu starke Begleitung des Orchesters eine falsche Beurteilung eines Geigentones oder einer Gesangstimme verursachen, während eine geschickte Instrumentation oder eine dezente Begleitung vielleicht dieselben Solisten in das glänzendste Licht stellt! Weshalb leuchtet dieselbe Farbe auf einem Bild, welche auf einem andern wirkungslos bleibt? Weshalb wirkt eine Farbe in gewisser Umgebung unausstehlich, welche in einer anderen wohltuend wirkt? Weil wir nicht die Farben und Töne als solche, sondern ihre verhältnismässige Wirkung zu- und aufeinander bewerten; und zwar nicht nur das Nebeneinander, sondern in der Musik als Zeitkunst auch das Nacheinander. Ob also beim Klavierspiel ein Ton „singt" oder nicht, hängt nicht nur von seiner physikalischen Klangfülle ab, sondern vor allen Dingen davon, ob man ihn zur vollen Geltung kommen lässt. Spielt man die Begleitung zu stark, so erscheint er „kurzatmig", nimmt man auf das Verklingen eines ausgehaltenen Tones Rücksicht, so „trägt" er. Während durch das Nebeneinander die Qualität des Tones an sich bedingt wird, hängt von den Verhältnissen des Nacheinander der seelische Ausdruck ab. Spielt jemand eine Melodie, ohne die melodischen Beziehungen durch Unterschiede in der Tonstärke plastisch herauszumodellieren, besteht für ihn die Phrasierung nur in Binden und Nichtbinden, macht er keinen Unterschied zwischen Vorhalt und Auflösung, liest er nicht aus der melodischen Linienführung in ihren grossen und kleinen Zügen die Winke für die dynamische und rhythmische Behandlung heraus, so wird der Anschlag „tot" wirken, da eben die leitende Empfindung fehlt! Ist dies alles dagegen beim Spiel eines Künstlers, sei es nun bewusster- oder unbewussterweise, in vollendeter Schönheit ausgeprägt und abgerundet, so wird man mit Recht seinen „blühenden, seelenvollen Ton" und seinen „runden, singenden Anschlag" bewundern. Dieses ästhetische Urteil über eine künstlerische Leistung ändert aber nichts an der Tatsache, dass letztere durch die prosaischsten Mittel zustande kam. Letztere sind ausser den Unterschieden und Verhältnissen der Tonstärke die rhythmischen Verhältnisse und Schwankungen, die technische Anschlagsweise, was Legato, Portato, Staccato oder Leggiero anbelangt, und die Anwendung des rechten, des linken oder beider Pedale. Weil aber ein musikalisch durchgebildeter, begabter und feinfühliger Künstler alle diese angedeuteten und nicht angedeuteten Ausdrucksmittel in höchster Vollendung und schönster Harmonie zu betätigen weiss, deshalb „hat er einen schönen Anschlag". Ausser der technischen Beherrschung aller Anschlagsstärken gehört hierzu vor allen Dingen Temperament, grosszügige Auffassung, Kunstverstand, Geschmack, Stilgefühl und zur Beurteilung alles dessen bei der Ausführung ein feines, geschultes und aufmerksames Ohr! Der „Anschlag" ist also mehr eine künstlerische als eine technische Angelegenheit!

3. These: Die Beherrschung der Tonstärken ist nur durch entsprechende Regulierung des Gewichtsgefühls der Armmasse möglich. Im Interesse der Beweglichkeit und Spielfähigkeit darf die zur Kraftentfaltung unentbehrliche Anspannung der Muskeln und Versteifung der Gelenke nicht über die Grenze des Notwendigen hinaus geschehen, sowohl was den Grad, wie was die Dauer betrifft. Die Verwendung des Armgewichts setzt eine Eigentätigkeit der Finger voraus, welche nur durch sorgfältige Schulung derselben zu erreichen ist.

Begründung: Es ist ein unbestreitbares Verdienst der modernen Klavierpädagogik, die Ausnutzung des Armgewichtes als Kraftquelle theoretisch erkannt und auf ihre Unentbehrlichkeit aufmerksam gemacht zu haben, wenngleich letztere sich von selbst

praktisch Geltung verschaffte, so lange wir ein Hammerklavier haben, und seit auf demselben grössere Tonstärken verlangt wurden. Ja schon auf dem „Clavichord" war eine Armtätigkeit, z. B. zur Erzeugung der „Bebung", notwendig, während sie bei dem „Spinett" („Clavicymbel" oder „Virginal") kaum eine Rolle spielte. Es ist ein logisch einleuchtendes, mechanisches Grundgesetz, dass kein Druck ohne einen Gegendruck möglich ist. Dass der freie Fall der Finger zum Anschlagen nicht ausreicht, war schon erwähnt. Dieselben müssen vielmehr durch die Tätigkeit der Beugemuskeln in ihrer Anschlagsfunktion unterstützt werden, und zwar kann dies durch Wurf, Schlag oder Druck geschehen. Der Wurf gibt der Fingermasse die Bewegung und überlässt sie dann der „Trägheit" oder „Schwungkraft", wobei das Handgelenk ganz lose bleibt. Diese Anschlagsart, bei welcher weites Ausholen der Finger Bedingung, ist nur bei geringer Tonstärke anwendbar und nur bei flüssiger Geläufigkeit zu empfehlen (leggiero). Ist jedoch grössere Tonstärke notwendig, oder handelt es sich um Geltendmachen melodischer Verhältnisse durch dynamische Unterschiede, so reicht die Wurfkraft der Finger nicht aus oder ist für die Tonbildung nicht günstig. Mag der Finger nun mehr oder weniger weit ausholen, jedenfalls muss er durch besonderen Druck dabei unterstützt werden. Die Fingermuskeln können diesen jedoch nicht ausüben, ohne einen Gegendruck in der Hand zu finden, welcher wiederum nicht ohne eine Versteifung im Handgelenk geschehen kann, deren Grad dem Fingerdruck entspricht. Die Abstufungen dieses Druckes ergeben sich, indem das Gewicht des Unter- oder auch des ganzen Armes mehr oder weniger freigegeben wird, während es beim leichten Fingeranschlag von den Muskeln des Oberarmes und des Schultergelenks getragen wird. Wollen wir melodisch recht fein nüancieren, so empfiehlt es sich, die Finger möglichst wenig zu heben und nur das Armgewicht entsprechend auszunützen. Wollen wir besonders stark anschlagen, so müssen wir den Wurf der Finger, der Hand oder des Armes durch anhaltenden Druck unterstützen und erhalten den Schlag. Ist jedoch der Ton in beabsichtigter Stärke erzeugt, so ist es dringend ratsam, sofern die Zeit dazu ausreicht, den Druck wieder aufzuheben, erstens, damit die Sehnen und Muskeln sich während des Spiels zu erholen Gelegenheit finden, zweitens, damit die angewandte Tonstärke nicht in starrer Weise beibehalten wird, sondern die technische (physiologische) Möglichkeit gegeben ist, die weitere Tonstärke neu zu bemessen. Vor allen Dingen aber dürfen die Muskeln nie stärker angespannt und somit die Gelenke nie mehr versteift werden, als unter möglichster Ausnützung der Wurfkraft zur Erzielung der beabsichtigten Tonstärke unbedingt erforderlich ist, da die Anspannung naturgemäss die Beweglichkeit und Spielfähigkeit behindert. Aus diesem Umstande ergibt sich, dass der Grund zur Fingerfertigkeit am besten ohne jede Verwendung des Armgewichts durch Wurftechnik hochgehender Finger bei ganz lockerem Handgelenk gelegt wird. Da jedoch weiterhin auch die Beherrschung aller Tonstärken nötig wird, so ergibt sich die Ausbildung der Gewichtstechnik von selbst als unentbehrlich.

Der grosse Irrtum mancher modernen Pädagogen besteht nun darin, dass sie die Beherrschung der Finger als Ergebnis der Armtätigkeit hinstellen wollen, während erstere doch Voraussetzung für die letztere ist. So schreibt z. B. Breithaupt in seiner „Natürlichen Klaviertechnik" S. 54: „Die Unabhängigkeit der Finger wird durch nichts anderes erreicht als durch den freischwingenden ganzen Arm." Dr. Steinhausen: „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik" schreibt: „Durch die Rollung sind wir von Natur mit genügender Geschwindigkeit ausgestattet und nicht auf die Einzelfingerübung angewiesen." (§ 75) — Breithaupt's Ausdruck, „durch den freischwingenden ganzen Arm", ist äusserst unklar und in diesem Zusammenhange unverständlich, daher überhaupt nicht diskutierbar. Dagegen ist die „Rollung" eine allen guten Klavierspielern, wenn auch nicht gerade dem Namen nach, so doch aus der Praxis bekannte Schütteldrehung des Unterarmes. Vor noch nicht langer Zeit habe ich im „Klavier-Lehrer" (1907 No. 23) ausführlich dargetan, dass die Fingertätigkeit beim weitgriffigen Tremolo völlig durch die Rollung vertreten werden muss, da sich die Finger infolge der grossen Spannung nicht in anschlagsfähiger Haltung befinden; dass ferner bei naheliegenden Tönen und besonders beim Triller weder die Veranlassung noch

die Möglichkeit vorliegt, auf die Eigentätigkeit der Finger zu verzichten, weil die erforderliche Drehungsweite der Schüttelung die Erreichung schon einer mässigen Trillerschnelligkeit vereiteln würde. Dagegen wird die Rollung als Hilfsbewegung die Fingertätigkeit oft wirksam unterstützen. Dass aber in der eigentlichen Lauftechnik die Rollung kaum anzuwenden ist und oft geradezu verderblich auf die Glätte der Tonfolge wirken müsste, wird jeder praktische Versuch beweisen. Jedenfalls aber kann hierbei die Tätigkeit der Finger unmöglich geleugnet werden. Denn führen wir nur die Rollung aus, so können wir nicht erwarten, dass die richtigen Finger die richtigen Tasten treffen werden. Wir müssen vielmehr in jedem Falle den oder die Finger, welche anschlagen sollen, tiefer halten, wenn die Rollung den beabsichtigten Anschlag zur Folge haben soll. Das ist aber gleichbedeutend mit einzelnen Fingerbewegungen! Da also die Bewegung der Finger nicht geleugnet werden kann, die Modernen jedoch den Begriff „Fingertechnik" nun einmal verpönen wollen, nehmen sie ihre Zuflucht zu einem seltsamen Paradoxon. So schreibt Frl. Bandmann in ihrem Buch „Die Gewichtstechnik des Klavierspiels" folgendes: „Beim Gewichtsspiel bedürfen wir der äussersten Beweglichkeit der Finger, nicht aber ihrer selbständigen Tätigkeit." Auch weiterhin spricht sie von einer „Bewegung der Finger, nicht zu verwechseln mit aktiver Tätigkeit derselben." Nun braucht doch wohl eigentlich kein Wort darüber verloren zu werden, dass jede Bewegung eines Gliedes ihren Ursprung im Gehirn hat, dass sich, von krankhaften Reflexbewegungen abgesehen, der Reiz nur durch ursprünglich bewussten Willen einer Muskelpartie mitteilen und so durch physiologisch - automatisch gewordenen Vorgang eine entsprechende Bewegung zur Folge haben kann. Das Wesen der Uebung besteht nun darin, dass ein physiologischer Prozess durch Wiederholung im Unterbewusstsein eine Spur zurücklässt, welche eine weitere Wiederholung immer mehr erleichtert und dadurch die Aufmerksamkeit oder den aktiven Willen entsprechend entlastet. Das Endergebnis ist, dass die Bewegung ohne bewusste Einwirkung des direkten Willens automatisch vor sich zu gehen scheint. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass diese fast unbewusst beherrschte „Beweglichkeit" der Finger nur das Endergebnis der Uebung einer anfangs durchaus bewussten Anschlagstätigkeit ist, welche aber auch bei mühelosester Beherrschung als eine „aktive" und immerhin „selbständige" zu bezeichnen ist, auch wenn sie vón andern Bewegungen unterstützt wird. Da dieser physiologische Sachverhalt keinem Zweifel unterliegt, ist eine Unterscheidung von „Fingerbeweglichkeit" und „aktiver Tätigkeit derselben" völlig unlogisch, ein Streit mit Worten und nicht mit Begriffen! Gewichtstechnik und Fingertechnik sind also keine prinzipiellen Gegensätze, sondern die Fingertechnik ist die Grundlage zur Gewichtstechnik und muss daher zu Anfang selbständig und später in Verbindung mit letzterer entwickelt werden. Lehrresultate, welche etwa scheinbar das Gegenteil beweisen, sind eben theoretisch nur falsch beurteilt, während die Praxis überhaupt nur den einen oben erläuterten Weg beschreiten kann. Ihr Erfolg kann seine Ursache nur in der Befreiung von besonders früher vielfach geltenden hemmenden Vorurteilen haben, wenn er nicht durch neue, vielleicht schlimmere, wieder illusorisch gemacht wird. Was dies anbelangt, so weiss jeder Klavierlehrer, dass auch die technischen Fortschritte des Schülers in erster Linie auch von seiner musikalisch-intellektuellen Begabung bedingt werden. Ein hervorragend begabter Schüler macht also auch gute Fortschritte, selbst wenn ihm eine grundfalsche Theorie gepredigt wird, besonders wenn letztere überhaupt nicht praktisch befolgt werden kann, und da er auch vor schädlichen Nebeneinflüssen durch seinen gesunden Instinkt bewahrt wird. Bei der grossen Mehrheit der durchschnittlich und wenig Begabten müssen soche durch einseitige Tendenz unlogisch dargestellten Lehren jedoch viel Verwirrung und Schaden anrichten, und so scheint ihre energische Bekämpfung dringend geboten.

(Schluss folgt.)

Wegweiser zu Sebastian Bach.

Von

Arthur Blass.*)

Lehrer an der Hochschule für Musik in Mannheim.

Wir Deutschen haben einen besonderen Fehler: wir suchen die Dinge in den Wolken und sehen das Nächste nicht. So haben wir uns in eine sonderbare Art von Bach-Kultus (der bei manchen zur Händel-Verachtung gedeiht) hinaufgeschraubt und spielen Bach ungeniessbar. Auch hier sehen wir das Nächste nicht: Um Bach schön zu spielen, muss man ihn verstehen, und um ihn zu verstehen, muss man zunächst seine Zeitgenossen studieren. Der Klavierspieler — von ihm soll ausschliesslich die Rede sein — muss François Couperin, Domenico Scarlatti, namentlich aber G. F. Händel's „Parerga" studieren, um für Seb. Bach reif zu werden!

Gewöhnlich trifft es sich nun so, dass der Klavierlehrer seinem Zögling eines Tages die „Inventionen" zu spielen gibt. Der Erfolg ist — immer im allgemeinen gesprochen — sehr winzig, denn die Inventionen verlangen nicht allein das Verständnis des gebundenen Stiles, sondern ebenso sehr eine überaus feine Ausprägung des Tones, dazu obendrein die Kenntnis mannigfacher Formen des Ausdrucks, welche man weder aus den Inventionen selbst, noch aus den kleinen Präludien gewinnen kann. Die kleinen Präludien überhaupt! Bach schrieb sie urkundlich für Anfänger, und er hatte wohl recht für seine Zeit, in der die Polyphonie gleichsam in der Luft lag. Das Ergebnis solcher Bachstudien zeigt aber, dass man hiermit nicht weiter kommt. Und wenn es nun gar nicht weiter geht, so geht man eben „weiter": zu den sogenannten französischen Suiten. Wieder dasselbe Ergebnis, und noch ein weiteres: dem Klavierspieler wird Bach verleidet!

Indem der Verfasser seinen Berufsgenossen einen anderen Weg zum Ziele zeigt, glaubt er einiges zum wahren Verständnis des grossen Johann Sebastian beizutragen. Die folgenden Bemerkungen sollen nur einen Wegweiser geben, keinen festgelegten Reiseplan. —

Ausserordentliche Anregungen bieten dem zur Mittelstufe beförderten Klavierspieler François Couperin's „Pièces de clavecin". Eine Auswahl dieser etwa 20 Jahre vor Bach's kleinen Suiten entstandenen Stücke gibt Breitkopf & Härtel's Volksausgabe (Unsere Meister 34). Diese kleinen Genrebilder, vom Hofpianisten Ludwig's XIV. mit genialer Hand leicht hingeworfen, sind ebenso unterhaltend wie fördernd. La tendre Nanette, Passepied, La Bourbonnaise (Gavotte), Les papillons (Gigue), Les graces naturelles und einzelne Stücke der Suite La princesse Marie enthalten so viel altfranzösische Melodik, so feine Reize des Rhythmus, so viel Feuer und Anmut, dass dies Studium der Entwicklung des musikalischen Talentes allenthalben zugute kommt. Hier lassen sich auch allerlei Belehrungen anknüpfen, zunächst über „Programmusik", dann aber auch über die Formen des Ausdrucks. „Légèrement, la main droite coulée et la gauche marquée", verlangt Couperin. Also: die rechte Hand fliessend, die linke rhythmisch-scharf. Dazu: „Alles leichthin". Für diesen „leichten" Stil setzen die Italiener bis zu Mozart das Wort „Presto". Und was die Italiener „Allegro" nennen, nennt Couperin „gaiment" (= fröhlich). Es sind also zunächst Bezeichnungen des Ausdrucks, und aus dem richtigen Ausdruck ergibt sich das Zeitmass. Wie dieser Ausdruck gemeint ist, das besagt der Titel, ausserdem aber gibt der französische Meister allerlei Fingerzeige: gracieusement sans lenteur (Anmutig, ohne zu dehnen), Vivement, les notes égales et marquées (Lebendig, die Noten gleichmässig gestossen und „accentuiert"), Délicatement, sans vitesse (Zierlich, nicht übereilt) u. a. Die Erfahrung hat den Verfasser gelehrt, dass diese kleinen Stücke von Couperin nicht allein mit Lust gespielt werden, sondern auch Ausdruck und Vortrag beleben und verfeinern. Die Notwendigkeit, sich in die Empfindungen eines anderen Volkes hineinzudenken, beflügelt unwillkürlich die Phantasie und — die Finger!

Die Sonaten des Domenico Scarlatti liegen zumeist über mittlere Fähigkeit hinaus, eine Auswahl ist aber dennoch möglich.) Da die Universal-Edition 60 Sonaten in vier einzelnen Heften herausgegeben hat, so wird der verständige und erfahrene Lehrer seine Auswahl leichter treffen können, als bisher. Denn die Ausgaben von Bülow u. a. enthalten fast ausschliesslich schwere Stücke. Aus der Universal-Edition (Heinrich Barth) seien hier genannt: No. 2 Presto G dur $^3/_8$, No. 3 A moll Presto, No. 4 (Allemande), No. 9 D moll Allegro $^6/_8$ (Tausig's „Pastorale". In Wahrheit eine flotte „Giga"!) Man wird diese Liste leicht vervollständigen können . . . . . . Scarlatti schreibt einen glänzenden Stil, feurig, lebendig, elegant, virtuos. Diejenigen, welche für äusseren, wirksamen Vortrag begabt sind, werden durch Scarlatti rasch gefördert werden. Aber auch jene sinnigen Naturen, denen es an solchem Feuer und Leben fehlt, werden bei Scarlatti etwas lernen. Die Klangphantasie wird angeregt, die Freude an glänzendem „Tonspiel" kann auch für den Vortrag unserer deutschen Meister Anregungen geben.

*) Aus den „Mitteilungen", No. 21 von Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross Lichterfelde.

Neben den Franzosen und den Italienern stellen wir nun den deutschen Meister, dessen Stil italienische Schönheit mit deutscher Kraft verbindet: Georg Friedrich Händel. „Die ersten Händelstudien" mag man nach dem kleinen Hefte der Edition Peters vornehmen, mit der Fughetta in C dur beginnend. „Erst korrekt, dann genial", sagt der Franzose, und dies gilt für die kleine Fuge. Später wiederholt man solche Stücke, wobei der Lehrer dann die Formen des einfachen und doppelten Kontrapunktes, so weit nötig, erläutert. Einer Harmonielehre bedarf es für Dilettanten noch nicht, dagegen ist es erforderlich, die Grundformen der Polyphonie an einem solchen „Musterbeispiel" zu erklären. Das Stück, geistig erfasst und „verstanden", wird jetzt ganz anders als bisher erklingen! Zwischen diese ersten Händelstudien schiebt man nun ein paar kleine Suiten ein. Händel's Suiten zeigen die klaren Umrisse der italienischen Kunst; die Tanzformen (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) treten uns einfach und fasslich gegenüber. Hier ist die Gelegenheit gegeben, die französischen und die italienischen Formen zu vergleichen. Und nun wird man finden: Couperin verschnörkelt sie und Bach löst die alten Formen beinahe auf, wo er nicht (wie in den kleinen Suiten) auf französische Vorbilder zurückgreift; Händel wahrt die einfachen Umrisse, belebt aber alles mit der Macht seines echt-deutschen Geistes. Hier seien zunächst die Suiten 11 und 13 empfohlen. Man muss solche kleine „Folgen von Tanzstücken" im Zusammenhange spielen lernen; an dem Lehrer ist es, die Tanztypen zu erklären und den rechten Ausdruck zu lehren. Den rechten Ausdruck hat man aber gefunden, wenn der Vortrag der 13. Suite, statt Langeweile zu erregen, Beifall auslöst und die Zuhörer sagen: „Sieh da, wir dachten gar nicht, dass Händel so geistreiche Musik geschrieben hat!"

Inzwischen haben wir uns Seb. Bach genähert und mit der kleinen Suite in h moll (No. 3) begonnen. Wir finden jetzt, an Couperin's Geiste genährt, den rechten Ton, um z. B. das Mennett zu spielen. Ein Balletstück ist's, eine winzige scène de ballet, in die Suite zwischen Sarabande und Gigue als Zwischenspiel (entremède) eingebaut. Und wie die „pas menus", die zierlichen, kleinen Schritte der Tänzerinnen gewesen sein mögen, so müssen auch die Bässe in Viertelnoten zierlich auf und ab steigen. Es ist der Stil der altfranzösischen „schnellen" Mennette, die mit dem Tempo di Minnetto der Wiener Meister nichts gemeinsam hat. Wenn wir diese Suite im Stile Couperin's spielen, als „französische" Suite, so wirkt sie auch! — Nun gehen wir vielleicht einige kleine Präludien durch. Sie fallen uns leicht, weil wir wissen, wie sie gemeint sind. Auch die Inventionen erscheinen uns in ganz anderer Beleuchtung. So z. B. ist die zweistimmige „Inventio" in G dur $^{9}/_{8}$ eine Art Gigue im italienischen Stil, ein kleines Meisterstück kontrapunktischer Kunst, dabei so leicht dahinfliessend! Wir werden diese kleine „Erfindung" jetzt auch technisch bewältigen können, und „nach Scarlatti" werden wir auch den glänzenden Stil, der hier am rechten Ort ist, zur Geltung bringen. — So haben wir den jungen Bachspieler auf den gebahnten Weg gebracht, und studieren nun „einzelne" Präludien und Fugen (etwa nach dem Heft „Unsere Meister I"). Denn jetzt beherrschen wir auch den „praktischen" Kontrapunkt, und sehen tiefer hinein in die Wunderwelt Bach's.

Wer solch einen Lehrgang durchgemacht hat, der ist fähig, nunmehr seinen Bach allein zu studieren und wird stets gerne zu den alten Meistern zurück kehren. Aber eins tut Not: eine Auswahl der oben bezeichneten Werke. Sie müsste sich von den bisherigen instruktiven Ausgaben entfernen und etwas ganz anderes, etwas Neues bieten.

Vom vierten deutschen Bachfest.

Von

Amalie Arnheim.

Das „vierte deutsche Bachfest" der „neuen Bachgesellschaft" fand in den Tagen vom 3. bis 5. Oktober in Chemnitz statt. Während die ersten Feste in Berlin, Leipzig und Eisenach tagten, Städten, die mit Joh. Seb. Bach's Leben oder Wirken in Beziehung standen, waren die Festteilnehmer diesesmal in Chemnitz vereinigt, das durch seine Fabriken berühmt, von dessen musikalischem Leben und Treiben aber wenig bekannt war.

Gleich das erste Konzert in der Lukaskirche unter Leitung des Kantors und Organisten Stolz brachte den Zuhörern eine Ueberraschung durch eine Aufführung der H-moll-Messe, die, den gegebenen Verhältnissen entsprechend, so gut war, dass selbst die durch die Aufführung des Philharmonischen Chores unter Leitung von Professor Ochs verwöhnten Berliner Hörer befriedigt sein konnten. Die Chöre, von dem Kirchenchor St. Lukas ausgeführt, klangen ausgezeichnet. Durch eine glückliche Mischung von Knaben-, Frauen- und Männerstimmen kamen die Einsätze der verschiedenen Stimmen, besonders des Altes, sehr gut zur Geltung. Die Solostimmen wurden von Frau Buff-Hedinger, Leipzig (erster Sopran); Frl. Leydhecker, Berlin (Mezzo-Sopran); Frau Dr. v. Kraus-Osborne, München (Alt); Herr George A. Walter, Berlin (Tenor); Herr Dr. Felix

v. Kraus, München (Bass) gesungen. Die Bassarie: „Anoniam tu solus" von Herrn Dr. v. Kraus, den man Gelegenheit hatte in diesem Sommer als Gurnemanz in Bayreuth zu bewundern, kam besonders zur Geltung, ebenso der pastose Alt von Frau Dr. v. Kraus in den Arien: „Ani sedes" und „Agnus dei." Orchester und Orgel zeigten sich ihrer Aufgabe meist gewachsen, wenn sie auch zuweilen Kraft und Fülle vermissen liessen. Uneingeschränktes Lob gebührt dem Dirigenten.

Die nächste Veranstaltung war ein Kammermusikabend im Saale des „Casino" unter Leitung des Professor Richard Buchmayer aus Dresden. Den Anfang bildete die Sonate G-dur No. 6 für Klavier und Violine, von Professor Karl Halir und Professor Richard Buchmayer vorgetragen, die zum ersten Male in ihrer ursprünglichen Gestalt gespielt wurde. Die Sonate liegt in drei Fassungen vor. Die Urform enthielt keinen Klavier-Solosatz, die zweite Fassung bringt zwei Klavier-Solosätze, die dritte einen neuen 3. Satz für Klaviersolo, einen vierten Ensemblesatz und den Schlusssatz. Hervorragend durch ihre grosse Schönheit sind das ernste Largo und das Cantabile, ma un poco Adagio, in denen die von Professor Buchmayer ausgearbeitete Klavierpartie zu voller Geltung kam.

Die folgenden Solostücke für Klavier, von Professor Buchmayer vorgetragen und bis auf die A-moll-Fuge von Bach noch ungedruckt, sind für den Musiker wie für den Musikforscher gleich interessant. Die Variationen über „Die lieblichen Blicke" von Matthias Weckmann, dem geistigen Erben Froberger's, und die „norddeutschen Tanzstücke" unbekannter Meister aus der Zeit von 1640 bis 1660 entstammen Sammlungen, die in Lüneburg durch Professor Buchmayer wieder aufgefunden sind, die Suite von Georg Böhm und die Polonaise von G. P. Telemann finden sich in dem Andreas Bach-Buch in der Leipziger Stadtbibliothek. Die „norddeutschen Tanzstücke" zeigen die verschiedenen internationalen, wechselseitigen Einflüsse schon in den Titeln „le mal content" mit folgender „Courante drauf", ein Bauerntanz, der durch seine Originalität besonderen Beifall hatte, eine Allemande, ein Ballet, ein Taniek (polnischer Tanz) und eine Sarabande mit Variationen. Besonders erwähnenswert ist auch die Suite von Georg Böhm, einem wenig bekannten Meister, dessen Einfluss auf Seb. Bach deutlich zutage tritt.

Den vokalen Teil des Kammermusikkonzertes bildete die selten gehörte Hochzeitskantate: „O holder Tag, erwünschte Zeit" für Sopran mit Begleitung von Oboe d'amore, Flöte, Solovioline, Solovioloncello, Streichorchester und Continuo von Seb. Bach. Frau Buff-Hedinger löste ihre schwierige Aufgabe zur Zufriedenheit, die Cantate stellt grosse Ansprüche an Technik, Ausdauer und Höhe der Stimme. Der Text behandelt die Stellung der Musik im täglichen Leben. Er schildert den Kampf zwischen Musikfeinden und Musikgönnern. Der Bräutigam gehört zu den letzteren, folglich gilt es ihn zu feiern. Die Cantate besteht aus oft sehr dramatisch bewegten Rezitationen und Arien. Sehr charakteristisch sind die verschiedenen Instrumente dem Text entsprechend verwendet. Nach der Suite in Es-dur No. 4 für Violoncellosolo, von Professor Julius Klengel vorgetragen, bildete das Tripelkonzert, D-dur, für Klavier, Violine, Flöte und Streichorchester, zu dem sich die Herren Professor Buchmayer, Halir und Freiberg aus Chemnitz vereinigten, den Schluss des Konzerts, das grossen, verdienten Beifall fand.

Das zweite Kirchenkonzert fand am Sonntag Abend in der Jakobikirche unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Franz Mayerhoff statt, den Chor bildete der Musikverein und der Kirchenchor zu St Jakobi. Nach einer bisher unveröffentlichten Toccata in D-dur und einem Choralvorspiel: „Komm, heil'ger Geist, harre Gott" von Matthias Weckmann folgte eine zum ersten Male aufgeführte Chorkantate von Georg Böhm: „Mein Freund ist mein" für vierstimmig gemischten Chor, Solo, Streichorchester und Continuo von Professor Buchmayer bearbeitet, der auch das Cembalo spielte. Der Chor, wie sämtliche Solisten, Frau Buff-Hedinger, das Ehepaar v. Kraus und George Walter standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Das Werk zeigt den ausserordentlichen Einfluss, den Georg Böhm auf Seb. Bach ausgeübt hat.

Zwei Motetten für Doppelchor: „Herr, ich warte auf dein Heil" von Johann Michael Bach, dem Onkel und Schwiegervater Sebastian Bach's und „Unseres Herzens Freud" von Johann Christoph Bach machten mit Werken von Vorgängern Seb. Bach's bekannt. Die Motette von Michael Bach wurde in ihrer Aufführung allen Stimmungen in vollendeter Weise gerecht. Besonders wirkungsvoll war nach der grossen Steigerung des Zusammenwirkens beider Chöre der schöne, einfache Schluss. Die Motette Joh. Christoph Bach's hat mehr weltlichen Charakter und bringt einen lebhaften Wechsel zwischen beiden Chören. Beide Motetten sind von grosser Schönheit und verdienen es, überall gehört zu werden.

Die Solokantate: „Ich bin ein guter Hirt" für Sopran, Alt, Tenor und Bass ist textlich und musikalisch eine der interessantesten Seb. Bach's. Hervorzuheben ist die Tenorarie: „Seht, was die Liebe tut", eine der schönsten Arien, die Bach geschrieben hat und die durch ihre Einfachheit in der schönen, edlen Ausführung Georg Walter's einen tiefen Eindruck hinterliess. Den Schluss des Konzerts bildete die Kirchenkantate: „Der Hirte Israels" für gemischten Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten, Oboen und Basso continuo. Sie hängt in ihrer Stimmung mit der vorher erwähnten Kantate zusammen und trägt denselben pastoralen Charakter. Chor und die beiden Solisten,

Georg Walter und Dr. v. Kraus, leisteten Vorzügliches, sehr eigenartig und eindrucksvoll sang Dr. v. Kraus die Arie: „Beglückte Herde", die an Schönheit der Tenorarie: „Seht, was die Liebe tut" an die Seite zu stellen ist.

Das 4. Konzert, ein Orchesterkonzert unter Leitung des städtischen Musikdirektors Professor Max Pohle, fand im grossen Saale des „kaufmännischen Vereinshauses" statt und wurde durch das 3. Brandenburgische Konzert für 3 Violinen, 3 Bratschen und 3 Cellis eingeleitet. Das 3. Konzert hat etwas abweichende Form, enthält nur zwei schnelle Sätze und statt des langsamen Mittelsatzes zwei Adagio-Akkorde, das solistische Hervortreten der einzelnen Instrumente verschwindet fast ganz. Bei dem folgenden Klavierkonzert in E-dur, das möglicherweise nicht wie die übrigen Klavierkonzerte eine Uebertragung eines Violinkonzertes ist, beteiligte sich Professor Georg Schumann als Solist und erntete besonders nach dem zweiten Satz, einem Siciliano von grosser Schönheit, wohlverdienten Beifall.

Von den deutschen Komponisten der Bachschen Epoche brachte das diesjährige Bachfest eine Sonate à 4 von Johann Friedrich Fasch zur Aufführung, die, vom Streichorchester ausgeführt, den Komponisten als einen sehr originellen, energischen Tonsetzer zeigt. Es folgte darauf die Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" unter Leitung des Organisten Stolz, von dem Kirchenchor von St. Lukas vorgetragen. Das Werk ist schon auf 8 Bachfesten gesungen worden und ist eine der berühmtesten Motetten Bach's, die bekanntlich die grösste Begeisterung Richard Wagner's erregte. Sehr schön klang die Sopransolostimme im Mittelsatz „Herr, nimm doch ferner uns an", sehr flott der letzte Chor: „Lobet den Herrn", in dem die jugendlichen Soprane die hohen Töne sehr energisch hinausschmetterten. Das Violinkonzert in A-moll, die vorletzte Nummer des Programms, ist erst durch Joachim wieder allgemein bekannt geworden. Es wurde von Professor Halir vorgetragen; das eigenartige Andante mit der Verwendung eines basso ostinato fand besonderen Beifall. Den Schluss des Konzerts und des Bachfestes überhaupt bildete die Kantate: „Nun ist das Heil und die Kraft", zu der sich sämtliche Kirchenchöre, der Musikverein, die Singakademie, der Bemmannsche Chorgesangverein und der Lehrergesangverein unter Leitung des Professor Max Pohle, vereinigt hatten. Ein grosser, nicht endenwollender Beifall gab dem Dank der Festteilnehmer für die genussreichen Tage in Chemnitz Ausdruck.

Den Interessen der „neuen Bachgesellschaft" war die Mitgliederversammlung am Montag Vormittag gewidmet. Geheimer Kirchenrat Professor D. Georg Rietschel eröffnete sie mit einem herzlichen Nachruf für Joachim, der ein sehr treues Mitglied der neuen „Bachgesellschaft" gewesen war. Dem Bericht des Arbeitsausschusses zur kritischen Revision der Gesamtausgabe der Werke Bach's schlossen sich zwei interessante Vorträge über aktuelle Fragen an, denen eine lebhafte Diskussion folgte. Professor Richard Buchmayer sprach über die Verwendung von Cembalo oder Pianoforte in Bach's Werken und führte Bach's eigene Bezeichnungen bei den Werken als Beweis für seine Ausführungen an. Max Schneider, Bibliothekar des musikhistorischen Seminars der Universität Berlin, hatte die Bearbeitung Bach'scher Kantaten als Thema gewählt und machte Vorschläge über Continuo, Kürzungen, Textveränderungen usw., die allgemeinen Beifall fanden. Den Schluss bildete ein populär gehaltener Vortrag des trefflichen Bachsängers George A. Walter über die vier Söhne Bach's, der sich um die Herausgabe der Werke dieser Söhne verdient gemacht hat. Erwähnt sei auch das „Fest- und Programmbuch", das sehr wertvolle historische und ästhetische Erläuterungen zu den Aufführungen von Dr. Alfred Heuhs, Professor Richard Buchmayer und Dr. Arnold Schering enthält.

Hochschulbildung für Musiklehrer.*)

Auf dem 13. Sächs. Seminarlehrertage, der am 28. und 29. September im Königl. Lehrerseminare, Dresden, Elisenstrasse 150, abgehalten wurde, sprach Ernst Paul-Dresden in der Abteilung für Musik über „Hochschulbildung für Musiklehrer". Einstimmige Annahme fanden seine hier folgenden Leitsätze.

Leitsätze
zum Vortrage „Hochschulbildung für Musiklehrer" (Ernst Paul-Dresden).

1. Die Fortentwicklung des sächsischen Seminarwesens drängt zur Reform der Musiklehrerbildung; diese hat sich sowohl mit der technischen als auch mit der wissenschaftlichen Seite der Berufsvorbildung zu befassen.

2. Der Gesangunterricht als Mittelpunkt der Musikbildung im Seminare macht die Gewinnung fachtüchtiger Gesangspädagogen dringend nötig.

3. Zur Vermittlung musikalisch-praktischer Schulung ist das Konservatorium die geeignete Stätte; erwünscht ist die Einrichtung von Sonderkursen in der Abteilung für Musiklehrerbildung mit einheitlichem Lehrplane, dessen Durchführung der staatlichen Aufsicht untersteht.

4. Den Abschluss bildet die methodisch-

*) Wir kommen auf den Inhalt des hochwichtigen Vortrages noch eingehend zurück. D. R.

technische Prüfung nach feststehender Ordnung vor einer von der obersten Schulbehörde berufenen Kommission.

5. Die Ablegung dieser Prüfung ist verbindlich zu machen für jeden Fachlehrer in Musik, der als solcher Anstellung erstrebt an einer öffentlichen Schule, oder der sich dem unterrichtsuchenden Publikum zur Erteilung von Musikunterricht zur Verfügung stellen will.

6. Vom Musiklehrer des Seminars ist ausser der methodisch-technischen Reife eine umfassende kunstwissenschaftliche Bildung zu fordern; eine solche kann nur auf der Universität erworben werden.

7. Am Ende des musik-akademischen Studiums steht die Universitätsprüfung mit gleichen Ansprüchen wie die für Kandidaten des höheren Schulamts und der Pädagogik bereits bestehende. Die Wahlfächer haben der Musikwissenschaft die ihr gebührende Berücksichtigung zu gewähren. Die Universitätsprüfung vollzieht sich in folgender Ordnung:

A. Allgemeine Prüfung in Philosophie (nach den bisher geltenden Vorschriften);

B. Besondere Prüfung in a) Pädagogik, b) Musikgeschichte, c) Musikästhetik, d) Phonetik.

8. Die Bildung des praktisch und kunstwissenschaftlich geschulten Musiklehrers ist in allen Punkten gleich zu achten der des akademisch gebildeten Pädagogen der Wissenschaften.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Leopold Godowsky ist zum Leiter der Klaviermeisterschule am verstaatlichten Konservatorium in Wien mit dem Titel Professor und 14000 Kr. Gehalt als Nachfolger Busoni's vom 1. Januar ab ernannt worden.

Sein goldenes Lehrerjubiläum am Königlichen Konservatorium zu Dresden feierte am 11. Oktober Hofrat Professor C. H. Döring, der Schöpfer einer grossen Reihe wertvoller, instruktiver Werke und reizvoller Jugendliteratur. Wir kommen in der nächsten Nummer eingehender auf die seltene Feier zurück.

Das Konservatorium der Musik zu Hagen, Direktor Robert Laugs, hat der Anstalt unter Leitung von Paul Hoppe, Direktor der Düsseldorfer Opern- und Sologesangschule, eine „Opernschule“ angegliedert.

Das Konservatorium der Musik zu Braunschweig, Direktor Erich Wegmann, hat Kurse für die „Rhythmische Gymnastik“ nach Jaques Dalcroze eingerichtet. Sie gliedern sich in 4 Abteilungen: a) Kurse für Kinder, welche noch keinen Musikunterricht haben; b) Kurse für Kinder, welche bereits Musikunterricht haben; c) für Damen und Herren, welche Musik studieren; d) für Damen und Herren, welche keine Musikstudien treiben.

Aus dem Jahresbericht, den das städtische Konservatorium zu Strassburg i./Els. versendet hat, ist zu ersehen, dass, nach Rücktritt Professor Stockhausens, Hans Pfitzner die Leitung der Anstalt übernommen hat. Sie war insgesamt von 669 Zöglingen besucht, von denen 219 auf die Vorbereitungsklassen entfielen, denen ein Lehrpersonal von 26 Mitgliedern gegenüberstand. Der Chor des Konservatoriums zählte 193 Sänger und Sängerinnen. Die bisherigen Vorbereitungsklassen (Solfèges) sind aus dem Rahmen des Konservatoriums ausgeschieden, werden aber, wie erwünscht, selbständig weiterbestehen.

Vermischte Nachrichten.

Professor Ernst Eduard Taubert, als feinsinniger Liederkomponist, Musikschriftsteller und Pädagoge in weitesten Kreisen bekannt, feierte am 25. September seinen 70. Geburtstag.

W. Hastung, der im vergangenen Jahre mit seinem nach den Prinzipien des Kunstgesanges geschulten Knabenchor einige Konzerte gab, wird auch in diesem Winter „Volksliederabende“ veranstalten. Ausserdem wirkt der Chor in einem Konzert der Gottsched-Gesellschaft am 12. Okt. im Rathause und bei „Faust's Verdammung“, aufgeführt vom Stern'schen Gesangverein am 27. November, mit.

Nach Auflösung des „Hekking Trio“ haben sich die Herren José Vianna da Motta (Klavier), Alfred Wittenberg (Violine) und Anton Hekking (Cello) zu einem neuen Trio vereinigt, um im Mozartsaal 6 Kammermusikabende zu veranstalten. — Die Konzerte finden statt: 8. Oktober, 9. November, 4. Dezember, 11. Januar, 26. Februar, 15. März.

Das „Holländische Trio“ veranstaltet im kommenden Winter sechs populäre Sonntags-Soiréen im Klindworth-Scharwenka-Saal. Die erste Soirée findet am 1. November unter Mitwirkung der Kgl. Kammersängerin Helene Staegemann statt.

Die von der Firma Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde, herausgegebenen „Mitteilungen“, Heft 22 und 23, enthalten neben reicher

Literatur-Angabe, speziell theoretischer Werke, Studienwerke für Streichinstrumente, musikalische Werke für höhere Lehranstalten, bemerkenswerte einleitende Artikel: No. 22 von Robert Hövker „Komma-Intervalle als Uebungsstoff für den Musikunterricht“, No. 23 von Joseph Weisweiler „Die Musik als dienende Kunst bei den Schulfesten.“

Professor Winand Nick zu Hildesheim feierte vor kurzem seinen 77. Geburtstag in voller geistiger und körperlicher Frische. Ihm gebührt das Verdienst, das Musikleben Hildesheims, dem er seit nunmehr 52 Jahren seine Kraft gewidmet, zu künstlerischer Höhe geführt zu haben. In seiner Stellung als Dommusikdirektor und als Leiter des von ihm gegründeten Oratorienvereins hatte er reiche Gelegenheit, seine künstlerischen Ideale, die vorzugsweise den grossen Klassikern dienten, in die Tat umzusetzen. Auch als Lehrer geniesst Professor Nick hohe Wertschätzung und Beliebtheit.

Dem berühmten Klarinettisten Professor Richard Mühlfeld, dem Freunde Brahms, der für ihn eigens ein Klarinettentrio und eine Sonate für Klarinette und Klavier geschrieben hat, soll jetzt von seinen Verehrern auf dem Friedhofe zu Meiningen ein Grabmal errichtet werden. Mit der Herstellung ist der Bildhauer Reinhold Felderhof-Berlin beauftragt.

Aus Prag wird unter dem 30. September geschrieben: Hier wurde im hohen Alter von fast 85 Jahren der Musikpädagoge J. E. Hock zu Grabe getragen. Mit ihm ist der letzte Davidsbündler aus dem Leben geschieden, der letzte der alten Garde, die in Prag noch persönliche Beziehungen zu Schumann hatte und diesen als das Ideal der deutschen Musik verehrte Schumann's Einfluss auf die junge Prager Musikgeneration trieb bereits zu Anfang der vierziger Jahre, also kurz nach der Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik“, üppige Blüten. Das Haupt der Schumannianer in Prag war der Musikhistoriker Prof. August Wilhelm Ambros, damals allerdings nur schlichter Doktor der Rechte und unbesoldeter Konzeptspraktikant bei der böhmischen Kammerprokuratur. In Ambros' Wohnung pflegte sich ein kleiner intimer Freundeskreis zu versammeln, der, wie Hanslick erzählt, diese bescheidenen, durch Vierhändigspielen, Debattieren und Kaffeetrinken ausgefüllten Abende mit dem Namen „Davidsbündeleien“ beehrte, in Nachahmung des von Robert Schumann mehr in dessen Phantasie, als in Wirklichkeit jungen musikalischen Fortschrittlern in Leipzig gestifteten „Davidsbundes“. Ambros nannte sich da Elamin, der Finanzrat und Komponist Josef Heller hiess Obolus, Josef Ulm, der Musikreferent der „Bohemia“, Barnabas, Hanslick Renatus und Hock als der Jüngste Benjamin. Anfangs zierten auch Josef v. Helfert und der spätere Wiener Professor für Kunstgeschichte Josef Bayer als Gäste diese Zusammenkünfte, die zuletzt in die Wohnung Josef Hellers verlegt wurden und nach dessen Tode um die Mitte der fünfziger Jahre ein Ende fanden. Jakob Emil Hock wurde am 31. Dezember 1823 in Prag geboren. Sein Lehrer im Klavierspiel war Johann Wenzel Tomaschek, der bekanntlich auch zu Goethe Beziehungen hatte. Als Privatsekretär seines Studiengenossen und Freundes, des Klaviervirtuosen Julius Schulhoff, machte Hock ausgedehnte Reisen durch ganz Europa. Später widmete er sich dem Klavierunterricht und genoss als Lehrer der Prager Aristokratie eines wohlbegründeten Rufes, bis ihn ein Schlaganfall im Jahre 1904 zwang, sich ins Privatleben zurückzuziehen.

Pablo de Sarasate, der weltberühmte spanische Geiger, ist am 21. September in Biarritz plötzlich aus dem Leben geschieden. Am 10. März 1844 zu Pamplona geboren, erregte er schon im zehnten Jahre am Hofe von Madrid Aufsehen durch sein Spiel und erhielt von der Königin Isabella eine wertvolle Stradivari-Geige zum Geschenk. Nach dreijährigem Studium auf dem Pariser Konservatorium, begann er von 1859 ab seine von Triumphen begleiteten Virtuosenreisen, die ihn durch alle Kulturländer führten. In Deutschland war er ein stets gern gesehener Gast; auch im letzten Jahre spielte er noch wieder vor dem Berliner Konzertpublikum. Mit Max Bruch war er in früheren Jahren eng befreundet, ersterer schrieb für ihn sein berühmtes g-moll-Konzert und die schottische Phantasie. Auch Lalo hat für den Künstler ein Violin-Konzert komponiert. Ueber seinen Nachlass wird berichtet, dass er in einem Vermögen von rund 3 Millionen Franks besteht. Zwei Schwestern sind die Haupterbinnen; mit grossen Summen sind aber auch die Konservatorien von Paris und Madrid bedacht, seine Kunstsammlungen erbt seine Vaterstadt Pamplona, während er Frau Berthe Marx-Goldschmidt, der beständigen Begleiterin auf seinen Kunstreisen, die Villa Navarra bei Biarritz vermacht hat.

Ueber ein bisher unbekanntes Bild von Joh. Seb. Bach wurde kürzlich berichtet. Prof. Georg Schumann, Leiter der hiesigen Singakademie, hat es von dem Magdeburger Hofgraveur Held für das vor einiger Zeit eingeweihte Bach-Museum in Eisenach erworben. Das 90:72 cm. grosse Bild rührt von einem Maler Klein her, der Anfang der dreissiger Jahre des 18. Jahrhunderts einen gewissen Ruf als Porträtmaler genoss. Prof. Schumann, der als der beste Kenner der bis jetzt bekannten Bach-Bildnisse gilt, schreibt diesem Porträt einen ganz besonderen Wert zu.

Die von der Firma Breitkopf & Härtel soeben versandte 93. Nummer ihrer „Mitteilungen“ ist mit dem Bilde Josef Haydn's (nach Hoppner) geschmückt. Das Heft bringt zu den neuesten Publikationen des Verlegers eine Anzahl Erläuterungen; interessant unter ihnen sind insbesondere

die Mitteilungen über den Meister der Niederländischen Schule Jacob Obrecht, dessen Werke die Firma im Auftrage der „Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis“ in einer 6 Bände umfassenden Gesamtausgabe herausbringt. — Auch die grosse Palestrina-Gesamtausgabe liegt nunmehr mit der Edition des 33. (Schluss-) Bandes vollständig vor. Von den Gesamtausgaben der Werke Rameaus ist der XIII., von der grossen Haydn-Ausgabe der III. Band vollendet. Von neuerschienenen Büchern sind zu erwähnen: Adolf Beyschlag, „Die Ornamentik der Musik“; der letzte, VIII. Band „Bülowbriefe“; H. St. Chamberlain, „das Drama Richard Wagner's“; Glasenapp, „das Leben Richard Wagner's“ IV. Band; F. Weingartner, „Golgatha“, ein Drama in 2 Teilen. Ferner enthält das Heft die Berichte über die ursprüngliche Fassung von Beethoven's „Leonore“, über die „Faust“-Aufführungen mit der Weingartner'schen Musik in Weimar, die erste Konzertaufführung von Cornelius' „Gunlöd“ usw.

Bücher und Musikalien.

Alfred Grünfeld, op. 52. Konzertparaphrase über Walzermotive aus Joh. Strauss' Ballet „Aschenbrödel“.
op. 53. Sechs Stücke.

Moritz Moszkowski, op. 79. No. 3 Walzer.
op. 50 No. 1 u 2 „Romantisches Stück“, „Mit Fächer und Mantilla“.

Werner Wolff: Sieben Walzer.

E. Bote und G. Bock, Berlin.

In seinen beiden op. 52 und 53 ist Alfred Grünfeld wieder einmal der liebenswürdige und geistreiche Causeur, als den wir ihn bereits schon lange kennen. Seine Konzertparaphrase über einige Motive aus Johann Strauss' Tanzpoem „Aschenbrödel“ ist ein prächtiges, geschmackvoll ausgearbeitetes Stück von einnehmendster und unterhaltendster Art, äusserst dankbar für jeden befähigten Spieler und voll Witz, feinen klanglichen Effekten und harmonisch-rhythmischen Finessen. Auch in den sechs Stücken für Pianoforte geht Grünfeld auf letztere, nämlich auf Effekte und Finessen, aus und zwar so nachdrücklich, dass der Spieler zwar jederzeit, der Hörer jedoch nicht immer auf seine Rechnung kommt. Aeusserlich aufs Feinste und mit vollendetster Sachkenntnis, ja mit einem wahren, allerorten sich dokumentierenden Spürsinn nach Wohllaut aus- und durchgearbeitet, sind diese, Humoreske, Melodie, melancholischer Walzer, Capriccio und Scherzino überschriebenen Sachen unter einander von nicht durchaus gleichem Werte. Immerhin werden die meisten darunter verdientermassen Anklang finden und Freude erregen.

Moritz Moszkowski sagt in den oben angezeigten Salonstücken nicht eigentlich etwas Neues. Das eine Stück „Mit Fächer und Mantilla“ ist eine matte Wiederholung von dem und jenem Motiv aus den einstmals berühmten und viel gespielten spanischen Tänzen, dem gegenüber das „Romantische Stück“ einen wahren Genuss darbietet. Der Walzer in Des-dur ist, wennschon nicht hervorragend originell, doch wohl zu leiden und gewinnt vor allem durch die einigen Stellen anhaftende Klangfülle und Schönheit.

Die sieben Walzer von Werner Wolff enthalten manchen hübschen und wohl zu leidenden Passus, lassen aber anderenteils auch wieder auf nicht gar starke Erfindungskraft und vorläufig nur relativ geringes pianistisches Darstellungsvermögen schliessen.

Alfred Schmidt-Badekow: Konzertstudie über J. Ph. Rameau's a-moll-Gavotte und Variationen.

Georg Bratfisch, Frankfurt a. O.

Jean Philippe Rameaus bekannte Gavotte und Variationen in a-moll hat Alfred Schmidt-Badekow in einer Konzertstudie zu erneuter Darstellung gebracht, die nur in der zweiten Hälfte des Ganzen solche Bezeichnung mit einigem gewissem Recht trägt, eher wohl einer leichten, einfachen Ueberarbeitung gleichzustellen ist. Jedenfalls aber verfuhr der Bearbeiter mit unverkennbar musikalischem Geschick und wurde bei seinem Unternehmen von stilistischem Feingefühl geleitet, so dass diese, auch noch nicht auf der Höhe stupender Virtuosität stehenden Spielern zugängliche Arbeit einer guten Empfehlung sich würdig erweist.

Alexis Hollaender, op. 64. Ländler für zwei Klaviere (zu vier Händen).

Albert Stahl, Berlin.

Alexis Hollaender hat schon mehrere Male die Literatur des Ensemblespiels auf zwei Klavieren durch wertvolle Beiträge bereichert. Die hier angezeigten Ländler (op. 64) sind wiederum eine erfreuliche Gabe, die der Pflege der häuslichen Musik zugute kommt. Mit ihrem liebenswürdig melodischen Gehalte, der reizenden Unbefangenheit und gewinnenden Natürlichkeit werden sich diese fein gezeichneten Tanzbilder sehr bald einen gewiss nicht kleinen Kreis von Freunden verschaffen. Bei aller Klangfülle und stets gewahrter Selbständigkeit der beiden Spieler enthalten sie doch kaum irgendwelche nennenswerten Schwierigkeiten, verlangen jedoch, da eben immer eine Pianofortestimme die andere zu ergänzen angewiesen ist, ein vollkommen exaktes Zusammenspiel. Dem musikalischen Gehalte nach sind Hollaender's Ländler im eigentlichen Sinne Tänze, aber immerhin doch

ein ganz klein wenig stilisiert und durch manches feine und geschmackvoll gewählte harmonische Detail dem wirklichen Kunstgenre zugeteilt. Mit der Bemerkung, dass manchen Spielern wohl auch die andere, für das Klavier zu vier Händen bestimmte Ausgabe ausser der oben genannten willkommen sein dürfte, sei Hollaender's op. 64 recht angelegentlich empfohlen.

Eugen Segnitz.

Max Papsdorf: Vier Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

P. Pabst, Leipzig.

Längst bekannte und schon mehrfach von unseren Meistern komponierte Liedertexte nochmals in Musik zu setzen, wird sich selten als lohnend erweisen, besonders wenn die neuen Vertonungen so wenig Neues zu sagen haben, wie die vorliegenden. In den beiden letzten Nummern weht ja ein frischer, mitunter sogar leidenschaftlicher Zug, doch werden sie durch ihre auf Beifall spekulierenden Schlüsse zu jenen „Reissern" herabgezogen, die beim grossen Publikum wohl Augenblickserfolge erringen, aber künstlerisch nicht als vollwertig gelten können.

Johannes Reinhard: Lieder mit Pianofortebegl.
op. 9. „Ruhevoll in sel'gem Glanze".
op. 12. Liebesmut. op. 14. Träumerei.

P. Pabst, Leipzig.

Wenn ein noch unbekannter Komponist jedes einzelne Lied mit einer besonderen Opuszahl bezeichnet, wird er gleich von Anfang an kein grosses Vertrauen erwecken, welch' letzteres auch in diesem Falle wenig berechtigt wäre, denn diese Lieder präsentieren sich gar zu schlicht und farblos und enthalten in ihrer ganzen Fassung zu wenig feingeistige Würze, als dass sie die Ansprüche der heutigen Zeit in irgend einer Weise befriedigen könnten. Auch harmonische und orthographische Ungeschicklichkeiten machen sich unliebsam bemerkbar. Dass der fest ausgeprägte $^6/_8$-Takt des zweiten Liede mit einem ₵ bezeichnet werden, ist wohl nur auf einen Druckfehler zurückzuführen.

Arno Kleffel.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen bis heute ein: Frl. Hedwig Wilsnach, Berlin, 20 M., Red. und Verlag des „Kl.-L." 30 M., Frl. H. H., Dresden, 10 M., Frl. Else Liebner, Kolberg, 5 M., Hr. C. F. Peters, Leipzig, 20 M., Frl. C. Klein, Köslin, 3 M., Frl. Tony Pitzner, Weilburg, 1,50 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

☛ *Der heutigen Nummer liegen Prospekte von* **Steingräber Verlag, Leipzig:** *„Edition Steingräber, Neuigkeiten des Jahres 1908" und von* **Rudolf Tanner, Leipzig:** *„Auswahl vorzüglicher Klavierstücke und Lieder mit Klavierbegleitung" bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN WI., Kaiserallee 176.

Else Streit
Musik-Institut
BERLIN W. 57, Bülowstrasse 65.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Frobenstr. 19.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Diskussionen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen
- - - - für Klavier, Gesang, Violine, Theorie - - - -
durch die Leiterin
Fräul. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Nachodstrasse 19.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

Georg Plothow
Musikalienhandlung ❀ *Leihanstalt*
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

KARN HARMONIUM

bewährtes Fabrikat seit 1868,
über 57 000 im Gebrauch.
D. W. KARN,
HAMBURG 36.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. B. M. Schimmel,
Berlin W.,
Kurfürstenstr. 155 pt.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.
Hoflieferant
Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England,
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.
40 Wigmore Street.

I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.
II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.
III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.

BERLIN N.
5—7 Johannis-Str.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 21. **Berlin, 1. November 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Begründung der anlässlich der Neuerungen der „modernen Klaviertechnik" aufgestellten sieben Thesen.

Von

Eugen Tetzel.

(Schluss.)

4. These: Die selbständige Bewegung der Finger kann bei zackigen Figuren durch die Unterarmrollung unterstützt, beim Tremolo in weiter Handlage sogar völlig ersetzt werden, ist jedoch für die Technik im allgemeinen und für den Triller im besonderen unbedingte Voraussetzung. Die Schwierigkeit der Fingerbeherrschung liegt seltener in den Einzelbewegungen als in ihrer Reihenfolge. Die physiologische Unabhängigkeit der Fingermuskeln entbindet daher nicht von der Notwendigkeit, sich eine Unabhängigkeit der Finger im Sinne der Beherrschung aller Reihenfolgen anzueignen. Nur durch ursprünglich weite Bewegungen können Finger und Hände die für schnelle Tonfolgen nötige Fertigkeit erlangen, so knapp diese Bewegungen bei der künstlerischen Verwendung etwa auch sein mögen.

Begründung: Der erste Satz dieser These ist schon durch die bisherige Ausführung begründet worden. Von allen technischen Aufgaben verlangt gerade der Triller die grösste Repetitionstechnik der einzelnen Finger, welche nach Oskar Raif's und Marie Jaell's Angaben hauptsächlich auf individueller physiologischer Anlage beruht und daher durch Uebungen kaum gesteigert werden kann. Während nun Raif darauf hinweist, dass diese Fähigkeit bei der Klaviertechnik seltener in Frage kommt, behauptet Marie Jaell, die ursprüngliche physiologische Anschlagsfähigkeit der einzelnen Finger werde meist durch fehlerhaften Zustand der Muskeln beim Ueben nur verlangsamt, dass sie sogar unter die Fähigkeit eines Idioten herabsänke. Abgesehen davon, dass man dies nicht ohne weiteres glauben wird, kommt es, wie gesagt, nur beim Triller auf möglichst schnelle Repetitionsfähigkeit des Fingeranschlags an (physiologische Technik), während für die Klaviertechnik im allgemeinen die intellektuelle Beherrschung aller Reihenfolgen von Tönen und somit

der Finger ausschlaggebend ist (intellektuelle Technik). Wenn letztere auch ihren Sitz im Gehirn hat und ihre praktische Entwicklung zum grossen Teil von der Begabung abhängig ist, so kann erstere doch nicht auf intellektuellem Wege allein geschehen. Wenn auch nicht geleugnet werden kann und soll, dass schon die lebhafte Vorstellung einer Tonfolge und der zu ihrer Ausführung nötigen Fingerbewegungen ihre Verwirklichung erleichtert, so wird ein Klavierkünstler ebensowenig am Studiertisch heranreifen, wie sich ein Rennfahrer durch Nachdenken trainieren kann.

Die mechanischen Bewegungen geben vielmehr dem Gehirn erst Gelegenheit, sich in der schnellen und sicheren Beherrschung der Muskeln und Sehnen zu üben, und so ist und bleibt die mit Aufmerksamkeit ausgeführte Wiederholung der Einzelbewegungen und ihrer Verbindungen und Folgen das einzige Mittel, den Eintritt der erforderlichen Bewegungen immer mehr zu erleichtern und zur gewohnheitsmässigen Verrichtung zu machen. Gewohnheit aber bedeutet Entlastung der Aufmerksamkeit, welche sich nun der eigentlich künstlerischen Seite des Klavierspiels zuwenden kann. Daraus geht jedoch auch andrerseits hervor, dass mechanische Wiederholung mit schlaffer Aufmerksamkeit technisch ziemlich nutzlos und künstlerisch verderblich ist.

Weiterhin geht daraus hervor, dass das parallele Verlaufen der Nervenfasern bis zum Gehirn, also die physiologische Unabhängigkeit der Finger, nur die Voraussetzung für die Entwicklung der geistigen Fähigkeit ihrer Beherrschung, der praktischen Unabhängigkeit, ist. In diesem Sinne der praktischen mühelosen Beherrschung aller Reihenfolgen, welche für das Klavierspiel doch allein ausschlaggebend ist, haben wir also von der Natur keineswegs eine Unabhängigkeit der Finger mit auf die Welt bekommen, sondern müssen dieselbe auf dem erläuterten Wege erst mühsam erwerben. Hierbei kommt es jedoch auf die Intensität der Spur an, welche die Bewegung im Unterbewusstsein zurücklässt, und da scheint es naheliegend, dass eine entschiedene Bewegung eine stärkere Spur hinterlässt als eine unbedeutende. Eine Bewegung hat also die meiste Aussicht, bei ihrer Wiederholung leichter von statten zu gehen, wenn sie recht weit ausholend und bewusst energisch gemacht wird. Dass die Weite der Anschlagsbewegung in demselben Masse verringert wird, wie die Schnelligkeit der Anschlagsfolge zunimmt, ergibt sich praktisch von selbst als notwendig. Das Heben der Finger darf natürlich nicht so übertrieben werden, dass in den Muskeln eine krampfhafte Starrheit entsteht, welche nur schädlich wirken könnte. Ausserdem ist es meistens nur als technische Vorbereitung am Platze, während im übrigen die zuerst entwickelten Grundsätze der Tonbildung gelten.

5. These: Ein gleichmässiges Legato von Tonleitern und Arpeggien ist nur durch Unter- und Uebersetzen möglich.

Begründung: Es soll gern zugegeben werden: man kann mit einem Finger ein Pseudo-Legato erzielen, welches vom Fingerlegato kaum zu unterscheiden ist, wenn man das Gewicht des Arms auf einem Finger ruhen lässt und genau so weiterhüpft, wie man auf einem Bein weiterhüpfen kann. Und dennoch braucht man beide Beine, weil man zwei hat und sich auf beiden besser fortbewegen kann! Manche Leute scheint die Erfindung des Einfinger-Legatos jedoch zu weiteren Erfindungen dieser Art begeistert zu haben. Der moderne Mensch muss etwas Besonderes haben! Er wird die Tonleiter nicht spielen, „wie sonst das Spielen Mode war", sondern . . . Nun, Herr Breithaupt erklärt uns das besser: „Der Tonleiter liegt die erste Fünffingerübung c d e f g f e d c zugrunde, die man mittelst der Unterarmrollung aus dem Oberarm (Schulter) nimmt. Ein besonderes Tonleiterstudium kenne ich nicht. Man rollt die Terz c d e und dann die Quint f g a h c herauf. Wer den Tonleiterschwung hat, bedarf keiner besonderen Studien oder gar kindischer — Untersatzübungen." Das ist doch wenigstens einmal eine genaue Anleitung, wie man den Tonleiterschwung bekommt! —

In der Hauptsache tun ja die Verfechter dieser Theorie dasselbe wie die „Philister", nur dass sie dabei Armbewegungen ausführen, welche jene als stümperhafte Elementarfehler bezeichnen, und dass es wohl auch danach klingt! Die Notwendigkeit zwingt sie eben, ihrer Lieblingstheorie untreu zu werden, sofern sie dieselbe nicht schon durch Widerspruch als unausführbar bezeichnet haben, wie Frl. Bandmann dies tat!

6. These: Wenn auch die Anschlagsbewegungen beim Portato, Staccato und bei der Oktaventechnik gemischter Art sind, so spielt doch dabei das Handgelenk — bewusster- oder unbewussterweise eine wichtige Rolle.

Begründung: Was die Tätigkeit des Handgelenks betrifft, so muss natürlich zugegeben werden, dass sowohl beim Portato wie beim Staccato und der Oktaventechnik bis zu einer gewissen Schnelligkeit sowohl steife Haltung als auch passive Elastizität des Handgelenks möglich ist, während es beim Anschlag aktiv nicht beteiligt ist. Obwohl es sogar Fälle gibt, bei denen diese Anschlagsart vorzuziehen ist, scheint für eine möglichst rapide Oktaventechnik doch eine aktive Mitwirkung des Handgelenks unerlässlich. Die sichere Entscheidung dieser Frage ist sehr schwer, selbst für den Ausführenden, da die Schnelligkeit der Bewegung gerade bei technisch vollkommener Ausführung eine Beobachtung fast unmöglich macht. Wer sein Handgelenk durch systematisch vorbereitende und weiterbildende Studien beherrschen gelernt hat, weiss natürlich genau, dass er es aktiv anwendet. Wenn jemand jedoch für Oktaventechnik günstig veranlagt ist und ihm dieselbe in der praktischen Anwendung leicht von der Hand ging, so ist es wohl denkbar, dass er sich unbewusst jene präzis zuckende aktive Handgelenkbewegung angeeignet hat, während er glaubt, alles nur mit dem Arm zu machen. Mag der Künstler darüber denken, was er will, der Pädagoge kann jedenfalls keine triftigen Gründe gegen eine systematische Ausbildung des Handgelenks ins Feld führen, sofern dieselbe richtig geschieht und vor allen Dingen der Unterschied zwischen vorbereitender Uebung und praktischer Anwendung berücksichtigt wird. Das sogenannte Fingerstaccato ist doch eigentlich nur in der Wirkung dem wahren Staccato ähnlich, während es technisch nur ein gesteigertes Leggiero ist. Es kann in dieser Form wohl schneller als das Handgelenkstaccato gemacht werden, wird aber nie so spitz und bestimmt klingen wie jenes, wenn es nicht mit ihm geschickt verbunden wird. Da die Hand einen im Verhältnis zur Stärke der Muskeln ausserordentlich kurzen Hebe bildet, ist die zuckende Bewegung hierbei so unmerklich fein, dass man nur aktive Fingertätigkeit vermutet. Die Hand bildet daher die geschickteste Anschlagsmasse für so kurze, ihre Richtung fortwährend in das Gegenteil umwandelnde Bewegungen, wie sie das Staccato erfordert. Würde nicht gerade der äusserlich allerdings unscheinbare aber für das Gelingen ausschlaggebende Teil der Bewegung durch aktives Eingreifen des Handgelenks übernommen, so würde der Arm, dessen Tätigkeit trotzdem meist unerlässlich ist, einen wegen seiner Länge viel zu plumpen Hebel bilden. Absolutes Fingerstaccato, absolutes Handgelenkstaccato, absolutes Armstaccato werden daher kaum in Anwendung kommen, vielmehr ist eine Vereinigung derselben in einer dem Einzelfall günstigen Weise am natürlichsten und zweckmässigsten.

Aus allen diesen Ausführungen ergibt sich folgende Schlussthese von selbst:

7. These: Das technische Ueben ist unumgänglich, da die mechanischen Bewegungen dem Gehirn erst Gelegenheit geben, sich in der sicheren und schnellen Beherrschung der Muskeln zu üben und den letzteren erst Gelegenheit geben, die erforderliche Kraft und Ausdauer zu erwerben.

Ziehen wir aus alledem die Summe, so ergibt sich, dass früher die Klaviertechnik zu einseitig als Fingertätigkeit aufgefasst wurde, während die moderne Klavierpädagogik in den entgegengesetzten Fehler verfiel, alle technische Entwicklung nur der Armtätigkeit zuzuschreiben. Es soll nicht geleugnet werden, dass das wahre Legatogefühl, die Armtragung, das Gewichtsspiel durch den Tastsinn das Orientierungsvermögen der Finger unterstützen, doch kann kein vernünftiges Urteil leugnen wollen, dass der Ursprung der Technik in den bewussten, aktiven Einzelbewegungen der Finger zu suchen ist, und es daher im Grunde beim alten bleibt, auch wenn wir die Bedeutung der Beherrschung des Armgewichts mehr würdigen und letztere bewusst ausbilden lernen! — Wann wird man endlich die goldene Mittelstrasse finden?!

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

II. Die Solfège-Methode.

Von

Dr. Ferdinand Krome, Saarbrücken.

Dem Studium des Rhythmus und der Körperbewegungen schliesst sich als zweiter Teil der Methode Jaques-Dalcroze das Studium der Klänge zur Ausbildung der Stimme und des Gehörs an. — Pädagogische Werke für eine systematische Schulung des Musikgehörs sind erst eine Erscheinung der letzten Jahrzehnte. Die Notwendigkeit derartiger Werke hat sich aus der immer noch im Steigen begriffenen Hochflut des Musikbetriebes und des musikalischen Interesses weitester Kreise ergeben. Um diesen nun zu einem wirklich verständnisvollen Genuss der Kunstwerke zu verhelfen, hat sich eine Schulung des musikalischen Gehörs als unerlässlich erwiesen. Es genügt nicht, dass das Ohr die Töne aufnimmt und sich an ihrer wohlklingenden Verbindung erfreut, vielmehr muss im Zuhörer eine bestimmte Vorstellung der gehörten Töne zum Bewusstsein kommen, erst dann sind die Wege zum tieferen Verständnis für den Gehalt einer Komposition erschlossen.

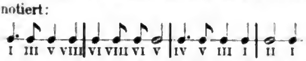
Eine systematische Gehörschulung besteht auf französischen Musikschulen schon seit etwa 40 Jahren in dem Musikdiktat, das als obligatorischer Unterrichtszweig einen breiten Raum im Lehrplan einnimmt. Von den zahlreichen einschlägigen französischen Unterrichtswerken erwähne ich nur den sechsbändigen „Cours complet de dictée musicale“ von Lavignac, ein sehr ausführliches und gross angelegtes Werk. Wenn auch in anderer Form, so dient doch demselben Zweck die Chorschule von Franz Wüllner. Hier wird das musikalische Denken durch die Stimme in lebende Töne umgesetzt und somit Gehör und Stimme gleichzeitig geübt. Eben demselben pädagogischen Prinzip begegnen wir bei Jaques-Dalcroze. An der Spitze seiner Methode steht der Satz: „Eine gute musikalische Erziehung geht von der gleichzeitigen Entwicklung des Hörens und der Stimme aus.“

Führen wir uns nun einmal in grossen Zügen die Solfège-Methode vor. Im ersten Schuljahre sollen mit den Kindern von 6 bis 7 Jahren vorbereitende Uebungen mehr als vergnügliches Spiel getrieben werden, und zwar einfache rhythmische Exerzitien und sprachliche Studien als Vorbereitung für den Gesang. Sobald nun der Gesang wirklich beginnt, ist den Kindern der Unterschied zwischen Ganzton und Halbton beizubringen. Solange das Kind nicht singend und hörend ohne Besinnen und ohne sich jemals zu irren den Unterschied erfahren hat, kann keine Rede davon sein, im Unterricht fortzufahren. Ist aber diese Fähigkeit zuverlässig gewonnen, dann soll das ein Zeichen sein, dass das Kind begabt genug ist, um mit der Zeit durch Verstandestätigkeit und durch Suggestion die sofortige Verbindung zwischen dem Namen eines Tones und dem Ton selbst herzustellen, d. h. mit anderen Worten, das absolute Gehör erhalten können, vorausgesetzt, dass die Erziehung zum Hören frühzeitig beginnt und jedem Instrumentalunterricht vorausgeht. Sobald nun der Unterschied zwischen Ganz- und Halbton erfasst ist, beginnt das vergleichende Studium der Tonleitern. Hierin hat nun Jaques ein ganz eigenartiges Verfahren eingeschlagen, auf dem ein gut Teil des Erfolges seiner Methode zu beruhen scheint. Alle Tonarten sind ja in ihrer Folge von Ganz- und Halbtönen einander gleich. Spiele ich C-dur und B-dur, so unterscheiden sich beide nur inbezug auf die Höhe des Grundtons von einander. Eine ganz andere Skala aber erklingt, wenn ich die Töne der B-dur-Leiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ spiele (c d es f g a b c). Ganz- und Halbtöne liegen jetzt nicht mehr an derselben Stelle wie bei der mit der Tonika beginnenden Leiter. Die veränderte Lage der Halbtöne wird aber auch jetzt den Schüler mit Leichtigkeit den Grundton finden und den Namen der Tonart angeben lassen. In der kurzen Frist von zwei bis drei Monaten sollen so die Kinder alle Durtonarten unterscheiden lernen. Das wäre in der Tat ein ganz ausserordentliches Resultat und tief beschämend für die Früchte, die gemeiniglich in unseren Schulen gezeitigt werden. Dadurch, dass alle Tonarten von $\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$, respektive

cis—c̿is oder ces—c̿es, also in bequemster Lage gesungen werden, können die Schüler alle Tonarten kennen lernen und bekommt jede Tonart durch den Wechsel in der Reihenfolge von Ganz- und Halbtönen einen ganz bestimmten, unverkennbaren Charakter. Andrerseits soll sich der Anfangston c̄ so fest dem Gedächtnis einprägen, sei es durch eine konzentrierte geistige Vorstellung, sei es durch die für die Tongebung des c̄ bedingte Muskelspannung im Stimmapparat, sei es durch Suggestion, dass er immer gesungen werden kann und immer erkannt wird. Ist dies erst erreicht, dann wird es ein leichtes sein, alle anderen Töne durch Vergleich mit dem Ausgangston c̄ zu benennen und selbst mit der Stimme anzugeben. Die Uebungen, welche Jaques in seiner „Methode“ zusammengestellt hat, um zu diesem Ziele zu gelangen, sind ungemein mannigfaltig. Sobald die C-dur-Leiter gut einstudiert ist, wird der Lehrer die leitereigenen Töne dieser Tonart in bunter Reihenfolge auf dem Klavier anschlagen und von den Schülern nennen und singen lassen. Geht das sicher, dann ist eine ausgezeichnete Uebung, sehr hohe und sehr tiefe Töne, kurzum Töne in allen Lagen anzuschlagen und von den Schülern im Umfang ihrer Stimme, also zwischen h und e̿ angeben zu lassen. Es ist dies eine ganz vorzügliche Uebung im musikalischen Denken. Der Schüler ist hierbei gezwungen, in seinem Geiste Beziehungen zwischen dem gehörten Ton und seinem Namen herzustellen. Dem gleichen Zweck dient auch eine musikalische Gedächtnisübung, bei der der Lehrer nur die Noten einer Melodie mit ihrem Werte nennt, also nicht singt, dann Takt für Takt memorieren lässt und erst wenn 4 und 4 Takte fest im Gedächtnis sitzen, singen lässt, z. B. das Lied: „Ich hab' mich ergeben“ würde darnach in folgender Weise memoriert:



Eine weitere Denkübung zur Vorstellung der Tonhöhen ist die Notierung des Rhythmus einer Melodie mit Angabe der Stufe des betreffenden Tones, z. B. das Lied: „Alle Vöglein sind schon da“ würde danach folgendermassen notiert:



Hand in Hand mit der Schulung zum Unterscheidungsvermögen der Tonhöhen gehen rhythmische Studien. Singen der C-dur-Tonleiter in der Gruppierung von Duolen, Triolen, Quartolen etc. oder nach einem rhythmischen Schema, nach welchem der Schüler in dem Umkreis von c^1—c^2, die Tonika auf den guten Taktteil verlegend, singt, z. B. nach folgenden Schemen:



oder



und anderen.

Jaques-Dalcroze hat hierfür ca. 200 verschiedene Rhythmen notiert, von den einfachsten bis zu den kompliziertesten.

Wir sehen schon aus diesen wenigen angeführten verschiedenen Uebungen, dass überall der Grundsatz leitend ist, den Schüler zum selbständigen Weiterschaffen anzuregen. Es existiert bei Jaques-Dalcroze nicht eine einzige Uebung, die nicht vom Schüler volle geistige Konzentration verlangt. Geistige Vergleiche sind es auch, die im fortschreitenden Verlauf zur Kenntnis der anderen Tonarten führen. „Wenn bei der Stufenfolge III—IV der C-Durtonleiter die IV. Stufe mit einem ♯ versehen wird, so ist der Abstand von III zu IV nicht mehr ein Halbton, sondern ein Ganzton.“ Und nach dieser Erklärung wird dann die Tonreihe von c bis c̿ mit fis statt f geübt; zuerst zerlegt, dann zusammenhängend, dann in Duolen, Triolen etc. Dann singt der Lehrer die Tonleiter bald mit f, bald mit fis und die Schüler müssen erraten, welche er gesungen hat. Oder der Lehrer lässt eine an die Wandtafel geschriebene Melodie von einem Schüler in einer nur diesem Schüler genannten Tonart singen; die anderen Schüler hören zu. Sobald nun ein Zuhörer die Tonart erkannt hat, beginnt er mitzusingen. Es ist begreiflich, dass solche Uebungen bei den Schülern den Wetteifer erwecken und zur grössten Aufmerksamkeit anspornen.

In derselben Weise werden dann alle anderen Tonarten durchgenommen in der Folge des Quintenzirkels. In der Benennung der Töne wurde in Genf keine Rücksicht auf die chromatischen Veränderungen genommen, es blieb trotz ♯ und ♭ immer bei der Nomenclatur do re mi fa etc. Jaques-Dalcroze hat zwar auch ähnlich dem Namensystem des Engländers Hullah für die um einen Halbton vertieften Töne eine Benennung mit dunkleren Vokalen — do—deŭ, re—reŭ, mi—meŭ — und für die um einen Halbton erhöhten Töne Namen mit helleren Vokalen — do—dĕ, rē—rĕ etc. vorgeschlagen, aber, wie gesagt, diese Benennungen waren in Genf nicht üblich, man blieb immer bei den ursprünglichen Guidonischen Silben, ein Umstand, der bei manchen Kursteilnehmern Miss-

verständnisse erweckte. — Nachdem dann die einzelnen Tonarten gründlichst durchgenommen sind, werden Uebungen in allen Tonarten in bunter Reihenfolge durcheinander vorgenommen. Die mannigfaltigsten und vielseitigsten Uebungen hat Jaques da zusammengestellt. Der Lehrer singt z. B. die As-durtonleiter von c—c, und die Schüler singen die Tonika As; oder der Lehrer singt irgend eine andere Tonart und verlangt nicht die Angabe der Tonika, sondern, nachdem sich die Schüler die Tonika, ohne sie zu singen, vorgestellt haben, irgend eine Stufe, die II. oder III.; oder der Lehrer bezeichnet einen Ton, z. B. d und fragt, in welcher Tonart kommt dieses d als III., V. etc. Stufe vor. —

Es würde zu weit führen, alle die mannigfaltigen und abwechslungsreichen Uebungen, die Jaques zusammengestellt hat, noch näher zu besprechen. Seine Erfindungsgabe zeigt sich auch hier unerschöpflich und seine Begabung, fortgesetzt auch bei den trockensten Uebungen durch mancherlei Abwechslung das Interesse rege zu halten, ist einzig.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Ueber den Sardanapal, mit dem die Königliche Oper eine Grosstat vollbringen wollte, ist vom künstlerischen Standpunkte aus nichts zu sagen; desto mehr vom kulturellen. Die Worte von Lanff haben nichts mit Dichtung, die Noten des Hofkapellmeisters Schlar nichts mit Musik und auch die in Berlin unerhört prunkhaften Kulissen nichts mit einer wahrhaft künstlerischen Bühnenausstattung zu tun. Streng genommen auch die gewaltsam jung gemachte Pantomime nichts mit Tanzkunst. Es ist von vornherein zuzugeben, dass eine Balletpantomime „Sardanapal“ immer eine Geschmacksverirrung war, auch vor vierzig Jahren. Aber man war damals ehrlich genug, geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten nur zum Vorwand für Tänze zu nehmen; jetzt drehte man den Stil um und benutzte Tänze, um Altertumswissenschaft zu treiben. Es gibt boshafte Leute, die behaupten, unser königliches Ballet betreibe unfreiwillig bereits immer diese gewiss höchst verdienstliche, aber in der Verbindung mit Tanzkunst niemals wertvolle Wissenschaft.

Indess, ich wollte ja über die künstlerische Frage hier nicht sprechen, da sich ja wohl noch niemand gefunden hat, der vom künstlerischen Standpunkte aus diese gewaltsame Koppelung von Wissenschaft und Tanz zu rechtfertigen unternahm. Nicht einmal die dabei beteiligten Bearbeiter. Und hier liegt ein ernstes, in kultureller Hinsicht wichtiges Zeichen der Zeit. Dass dem Kaiser durch irgend einen vielleicht ganz unwichtigen Zufall der Gedanke kommt, dass sich vielleicht die Auffrischung eines Ballets, das seinem Grossvater einst viel Vergnügen gemacht hat, lohnen würde, ist leicht begreiflich. Dann lag auch der Gedanke nahe, für die Ausstattung dieses assyrischen Stoffes einen Assyriologen zu Rate zu ziehen, natürlich nur insoweit, als das Wissen zur Erhöhung der künstlerischen Schönheit beitragen konnte. Dass alles weitere aber von Uebel war, verstand sich von vornherein für jeden Menschen, der die Periode des archäologischen Romans, des blutleeren historischen Trauerspiels, der völlig abgestorbenen Historienmalerei alter Art miterlebt hat. Warum nun auch in Musik und Tanz noch eine derartig unglückliche ästhetische Wirrnis hereintragen, die auf den anderen Kunstgebieten bereits so verheerend gewirkt hat? Aber wir leben in einer Zeit, wo es für alle Männer, die mit dem Hofe zu tun haben, offenbar keine höhere Pflicht gibt, als mit gründlichstem Ernst und feierlichster Miene in grösstem Umfange durchzuführen, was als leichter Wunsch an massgebender Stelle ausgesprochen worden ist. Doch das alles geht ja rasch vorüber. Der neue Sardanapal wäre bereits endgültig begraben, wenn man nicht an der leitenden Stelle unseres Opernhauses darauf bedacht sein müsste, wenigstens eine einigermassen längere Reihe von Vorstellungen zustande zu bringen, um für ein halbwegs anständiges Leichenbegängnis zu sorgen. Denn die Ausstattung dieses Sardanapal hat nach zuverlässigen Berichten 350 000 Mk. gekostet. Die Gesamtkosten werden mit den Ausfällen durch die Abendproben auf mindestens 400 000 Mk. angegeben, jede Aufführung aber seit der Premiere bedeutet einen erneuten Fehlbetrag. Wir sind es seit einem Jahrzehnt gewöhnt, dass alle Voranschläge erheblich überschritten werden; wir sind auch trotz des steten Gezeters über die Notlage an Ausgaben gewöhnt, an die man noch vor dreissig Jahren gar nicht zu denken gewagt hätte. Aber die Verschwendung in diesem Fall übersteigt doch alles erlaubte Mass. Wenn für die Ausstattung eines Ballets 100 000 Mk. aufgewendet werden, so ist das bereits eine ungeheure Summe, die sich vom künstlerischen Standpunkte

aus für die Ausstattung auch des bedeutendsten Musikdramas niemals rechtfertigen lässt. Denn man muss bedenken, dass auch die glänzendste Ausstattung eines Bühnenwerkes niemals künstlerische Eigenwerte schafft; sie soll das gar nicht. Die Inszenierung ist eine dienende Kunst und ist nur so lange Kunst, als sie dient; sobald sie sich in den Vordergrund drängt, sobald durch sie die Aufmerksamkeit des Hörers vom Wesen des Kunstwerkes abgelenkt wird, ist bereits ein unkünstlerisches Verhältnis vorhanden.

Viel herber aber muss in diesem Falle noch die Klage des Kunstpolitikers sein. Mit den über die ungeheure Summe von 100 000 Mk. weiter ausgegebenen 300 000 Mk. hätten sich bei einer jeweiligen Aufwendung von 6000 Mk. für den Abend fünfzig Volksvorstellungen klassischer Meisterwerke veranstalten lassen, zu denen man jeweils beinah 2000 Menschen den Eintritt zu einem Zwanzigpfennigpreis hätte gewähren können. Man stelle sich vor, welche Grosstat künstlerischer Volkskultur auf diese Weise geschaffen, wieviel Genuss hunderttausend Menschen, die sonst niemals sich die Teilnahme an einem wirklich bedeutenden musikdramatischen Kunstwerke verstatten können, gespendet worden wäre. Und statt dieser unvergänglichen geistigen und seelischen Werte hat man jetzt einen Haufen von Pappe und Stoff, der nach Absetzung des Stückes um so wertloser daliegen wird, als er ja so historisch getreu für den einen Fall angefertigt wurde.

Auch wenn wir uns den eigentlich musikdramatischen Geschehnissen zuwenden, ist bislang von bedeutenden neuen Taten nichts zu melden. Die Königliche Oper hat mit einer Neueinstudierung aufgewartet; es war des Italieners Giacomo Puccini „Bohême". Die Komische Oper brachte in einer Erstaufführung für Berlin des Komponisten „Manon Lescaut". Bedenkt man, dass wir im letzten Jahre desselben Italieners „Tosca" und „Madame Butterfly" von den beiden Bühnen erhalten haben, so bedeutet das eine ganz ungewöhnliche Pflege dieses Ausländers, für die eine künstlerische Rechtfertigung kaum zu geben ist. So wenig jemand behaupten kann, dass Puccini eine bahnbrechende oder wirklich bedeutsame künstlerische Persönlichkeit sei, so unrecht wäre es zu leugnen, dass er innerhalb der heutigen Musik einen Wert darstellt. Er, der den Verismo der Jungitaliener mit seinen „Willys" vor Mascagnis „Cavalleria" anbahnte, ist in Deutschland erst nach seinen Schülern und Nachahmern zu starken Erfolgen gelangt. Bei näherem Vergleich dieser Jungitaliener untereinander wird man Puccini als die reichste Musiknatur bezeichnen müssen. Aber er ist in weit geringerem Masse Dramatiker als Mascagni, ja selbst als der Leoncavallo der „Bajazzi". Puccini hat kein Werk geschaffen, das die grosse Linie einer starken inneren und packenden äusseren Entwicklung aufweist. Er ist von diesem Standpunkte aus niemals ursprünglich schöpferisch, sondern immer Illustrator eines bereits Geschaffenen. So liegt seine Stärke in der Darstellung der Situation. Dafür hat er sich — und das zeugt für ein natürliches Stilempfinden — die entsprechende musikalische Schreibweise geschaffen, in starkem Masse befruchtet durch des greisen Verdi „Falstaff". Dem alten Löwen hat er die Technik der kleinen Mittel abgeguckt, das Ausschöpfen jedes einzelnen Momentes. Aber ihm fehlt der ursprüngliche Geist, das Genie, dem die tausend Einzelheiten zum Ganzen sich fügen; der erst zu diesen Ausdrucksmitteln griff, als das, was er sagen wollte, einen solchen Ausdruck verlangte. Ist es nicht von vornherein verdächtig, wenn junge Künstler an die Altersart von Meistern sich anschliessen?

In Puccini lebt ein beträchtlich Stück der altitalienischen Kunst der sinnfälligen Melodiebildung. Aber es fehlt ihm die Naivität der Alten. So erlaubte er dem in ihm lebenden Melodienquell niemals jenes freie Hinausquellen, das das Kennzeichen der altitalienischen Oper ist, sondern gleich tritt der moderne Techniker daneben und leitet das Wasser kunstvoll in das vielästige Röhrengeläuf der modernen Kontrapunktik. Da wird dann freilich, was ursprünglich in beträchtlicher Fülle emporquoll, zu einem in den Formen zwar kunstvollen, aber doch nur schwach ausgefüllten Wasser-Kunstwerk. Und auch darin zeigt sich der Fluch der impressionistischen Technik, dass kein wechselseitiges Abwägen vorhanden ist in der Anwendung der Kunstmittel. Da der Blick immer nur auf einen ganz engen Ausschnitt des Geschehens gerichtet ist, so wird das für diesen engen Teil Wichtige mit der ganzen Wucht der Ausdrucksmittel verkündet, unbekümmert darum, ob nicht im Gesamtwerke viel Bedeutsameres vorhanden ist, wofür dann keine Steigerung mehr vorhanden ist. So erhalten wir auf der einen Seite eine masslose Wucht und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, auf der anderen ein Versagen der letzten hinreissenden, überwältigenden Steigerung. Gerade dadurch wird in uns jenes speziell musikalisch-dramatische Empfinden lahm gelegt, das nicht, wie beim Wortdrama, durch die Fülle des episodischen Beiwerks einen Ersatz dafür erhalten kann, wenn der aufgewühlte Strom der Empfindungen immer wieder ins Stocken gerät.

Richard Wagner hat sich einmal dem Sinne nach, wenn auch nicht in den Worten, dahin ausgesprochen, dass er, um zu beurteilen, ob ein Opernkomponist wirklich dramatisches Talent habe, zunächst nicht dessen Musik, sondern das vertonte Textbuch ansehe. Man kann in der Tat darauf sehen; es hat keine starke musikdramatische Natur jemals einen innerlich undramatischen Text komponiert. Die gewählten Textbücher sind vielfach dichterisch wertlos; der Aufbau des Ganzen macht eine dramatische Wirkung unmöglich.

Aber es liegt auch in diesen dann bühnenunwirksamen Werken solcher bedeutenden Musikdramatiker ein dramatischer Kern verborgen, eine starke innere Entwicklung irgend einer Persönlichkeit, oder ausgesprochen seelische Konflikte, die nur durch die Musik ihren vollwertigen Ausdruck finden können. Sieht man daraufhin Puccinis Werke an, so fehlt das Musikdramatische ganz. Von der völlig wertlosen „Madame Butterfly“ kann abgesehen werden. Aber auch bei der vielberufenen „Tosca“, in der die Spannung des Geschehens ja geradezu zur Folter wird, liegt dieses Dramatische nur in äusseren Verhältnissen, niemals in inneren begründet; und gerade diese innere Welt ist erst musikalisch, während äussere Dramatik für die Entwicklung der Musik eher ein Hindernis ist.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes E. V. fanden in letzter Zeit statt: 1. Am Konservatorium zu Saarbrücken, Direktor Dr. Ferdinand Krome. Die beiden Seminaristinnen Frl. Emma Nasshan und Frl. Else Haase bestanden mit dem Prädikat „Recht gut“. Zum Thema des Prüfungsaufsatzes war gewählt: „Die geschichtliche Entwicklung der Sonate.“ Als Kommissare wohnten der Prüfung bei: Herr Kgl. Musikdirektor Zuschneid, Direktor der Hochschule zu Mannheim, und Herr Walter Petzet, Lehrer am Grossherzogl. Konservatorium zu Karlsruhe. 2. An der K. A. Fischer'schen Musikschule zu Stettin, Direktorin Frau Elfriede Fischer. Die beiden geprüften Damen, Frl. Gertrud Hanck und Frl. Elisabeth Saar, erhielten die Prädikate „Recht gut“ und „Sehr gut“. Die Themen der Prüfungsaufsätze lauteten: „Wie sind die wichtigsten Grundsätze der Unterrichtslehre auf den Musikunterricht und speziell auf den Klavierunterricht zu übertragen?“ „Die Klavierkomponisten des 19. Jahrhunderts.“ Als Kommissare fungierten: Herr Professor Xaver Scharwenka, Frl. Anna Morsch, Berlin, und Frl. Rusch, Stettin.

Aus dem Jahresbericht des Königl. Konservatoriums für Musik zu Stuttgart geht zunächst hervor, dass der langjährige Leiter und Direktor, Professor S. de Lange, im Laufe des Jahres von seinem Posten zurückgetreten ist, der Anstalt aber noch als Lehrer verbleibt. Sein Nachfolger ist Professor Max Pauer, der bereits seit längerer Zeit als stellvertretender Direktor fungiert hatte. Der hohe Protektor der Anstalt, König Wilhelm II. von Württemberg, stiftete zwei Stipendien, die in diesem Jahr zum erstenmal vergeben werden. In das Lehrerkollegium neu eingetreten ist u. a. der bekannte und geschätzte Klavierpädagoge Theodor Wiehmayer aus Leipzig als Lehrer der Klavier-Virtuosenklassen. — Die Schülerzahl war im letzten Jahre auf 605 gestiegen, der Lehrkörper setzte sich aus 46 Persönlichkeiten zusammen. Es fanden im Laufe des Jahres statt: 24 Vortragsabende, 6 Prüfungskonzerte, 2 Konzerte zur Feier der Geburtstage des Königs und der Königin.

Die K. A. Fischer'sche Musikschule, Stettin, Direktorin Frau Elfriede Fischer, feierte am 10. Oktober das Fest ihres 25jährigen Bestehens. Von dem jungen Pianisten und Klavierlehrer Karl August Fischer 1883 gegründet, blühte das Institut schnell auf, so dass, als ein früher Tod den Begründer nach 8 Jahren abberief, seine als Lehrerin mitwirkende Gattin die Grundlagen zu einer gedeihlichen Fortentwicklung vorfand. Frau Fischer hat es verstanden, die Anstalt von Jahr zu Jahr zu grösserem Ansehen zu führen und sich durch ihre ernste, zielbewusste Arbeit das Vertrauen des kunstverständigen Publikums zu erwerben. Sie war eine der ersten, die das bereits an der Anstalt bestehende Seminar im Sinne des Musikpädagogischen Verbandes umgestaltete und hat jetzt bereits zweimal Prüfungen mit besten Erfolgen abgehalten. Das zur Feier des 25jährigen Bestehens stattgefundene Festkonzert, an dem die vorgeschrittensten Schüler der Anstalt beteiligt waren, verlief in voll befriedigender Weise und brachte der verdienstvollen Leiterin eine Reihe ehrenvollster Ovationen.

Vermischte Nachrichten.

Der 21. Deutsch-evangelische Kirchengesangverein hat in der Zeit vom 5.-7. Oktober hier in Berlin getagt. Ueber die musikalischen Aufführungen, die zu seinem Anlass stattfanden, wurde bereits berichtet, es seien heute noch einige Worte über die eigentlichen Verhandlungen hinzugefügt. Im Mittelpunkt stand das Referat von Konsistorialrat Professor D. Gennrich-Breslau über „Die Hebung des Gemeindegesanges“. Redner führte aus, in den letzten Jahrzehnten sei ein unverkennbarer Fortschritt auf diesem Gebiet zu verzeichnen, es fehle aber noch viel, dass der

Gemeindegesang überall auf einer, der evangelischen Kirche gebührenden Höhe stehe. Es sei mit aller Kraft daran zu arbeiten, dass die Gemeinden den Geschmack an der kernigen und keuschen Art, in welcher der evangelische Choral die religiösen Erlebnisse und Empfindungen ausdrücke, zurückgewinne. Dazu gehöre vor allem bessere Vorbildung der Männer, denen die Pflege des Gemeindegesanges obliegt, ebenso müsse die Kirche weit mehr für die Ausbildung der Organisten und Kantoren tun, da die Lehrerseminare diese Aufgabe nicht in wünschenswerter Weise leisten könnten. Der Vortrag rief eine angeregte Diskussion hervor. Aus dem Jahresbericht, den Prälat D. Flöring-Darmstadt gab, war zu entnehmen, dass der Verein in 22 Landes- und Provinzialvereinen nahezu alle deutschen Landeskirchen umfasse; nur Mecklenburg, von wo aber mehrere Einzelvereine angeschlossen sind, stehe noch beiseite. Die Zahl der Kirchenchöre sei etwa 2100 mit 60—80 000 Sängern und Sängerinnen Für die nächste Tagung, 1909, ist Dessau in Aussicht genommen.

Ein Richard-Strauss-Musikfest wurde in den Tagen vom 4. bis 10. Oktober zu Wiesbaden abgehalten. Die städtische Kurdirektion brachte in ihrer diesjährigen „Herbstmusikfestlichen Veranstaltung" in 4 Konzerten einen Ueberblick über das Kunstschaffen Richard Strauss'. Zur Aufführung gelangten die symphonischen Dichtungen: „Ein Heldenleben", „Till Eulenspiegel's lustige Streiche", „Don Quixote", „Sinfonia domestica" und „Don Juan", die Chorwerke: „Bardengesang" und „Taillefer", ferner das „Guntram"-Vorspiel, Bruchstücke aus „Feuersnot" (Liebesduett, Kunrad's Ansprache und Schluss), die „Burleske" für Klavier mit Orchester und Lieder mit Orchesterbegleitung. Ein Kammermusikabend brachte das preisgekrönte „Klavierquartett" op. 13, die „Cello-Sonate", die „Violinsonate" op. 18 und eine grosse Reihe von Sololiedern. Richard Strauss dirigierte selbst, weitere Mitwirkende waren die Herren Halir, Müller und Dechert, Frau Strauss de Ahna, Fr. Halfgren-Waag, Hr. Vernon d'Arnalle und die Pianistin Frl. Elly Ney. Das Fest nahm einen vollbefriedigenden glanzvollen Verlauf.

Auf dem Königsberger Friedhof wird demnächst das Grabdenkmal für Alfred Reisenauer, der vor etwa Jahresfrist aus dem Leben schied, aufgestellt. Das Denkmal, das bekanntlich durch Sammlungen in Freundes- und Verehrerkreisen ermöglicht wurde, stammt von dem Stuttgarter Bildhauer Bernhard Klinkerfuss.

Professor Karl Panzner, Bremen, wird in diesem Winter wieder in Rom dirigieren, und zwar sind 6 Konzerte in Aussicht genommen.

Professor Dr. Bernhard Scholz, der frühere langjährige Direktor des Dr. Hoch'schen Konservatoriums zu Frankfurt a. M., erhielt den roten Adlerorden III. Klasse mit der Schleife.

Am 11. Oktober fand das 50jährige Lehrerjubiläum Hofrat Professor Heinrich Döring's im Saale des Kgl. Konservatoriums zu Dresden statt. Zahlreiche Vertreter des Patronatsvereins, Komponisten, das Direktorium und Lehrerkollegium, die Hochschüler der Anstalt u. a. hatten sich zu der Feier eingefunden. Sie wurde mit einer Motette des Jubilars, „O, du Heiliger!" eröffnet, der die Festrede des Direktors Johannes Krantz folgte. Zahlreiche Dankesspenden wurden dem Jubilar überreicht, u. a. eine Ehrentafel, eine Festgabe von 2000 Mk., Lorbeerkränze und Blumenspenden in reicher Fülle. Der Vortrag eines „Jubilate" von Aiblinger, von der obersten Chorgesangsklasse ausgeführt, schloss die von Liebe und Verehrung für Heinrich Döring zeugende Feier.

Joh. Seb. Bach's weltliche Kantate „Mer han en neue Oberkeet", zur Huldigung des Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau als Gutsherrn von Kleinzschocher komponiert, ist von Felix Mottl einer Neubearbeitung unterzogen worden, die sich auf eine vollständig ausgeführte Instrumentation und Anbringung der Vortragszeichen usw. erstreckt. Das Werk ist in der neuen Gestalt im vorigen Jahre in Heidelberg unter Leitung von Generalmusikdirektor Professor Wolfrum mit Erfolg zur Aufführung gelangt. Das Orchestermaterial erscheint demnächst im Verlage von Ernst Eulenburg in Leipzig. Auch eine „kleine Partitur" ist in Vorbereitung.

Der Pianist und Musikpädagoge Alfred Apel ist am 13. Oktober auf einer Besuchsreise in Braunschweig im Alter von 56 Jahren gestorben. Apel wurde 1851 zu Buckau bei Magdeburg geboren und zeigte schon frühzeitig ausserordentliche Begabung für Musik. Vom 15. Jahre an lebte er in Berlin und studierte bei Th. Kullak, Fr. Kiel und Fr. Bellermann. Nachdem er kurze Zeit als Orgelvirtuose tätig gewesen, widmete er sich schliesslich ganz dem Klavierstudium. Sein hervorragendes pädagogisches Geschick führte ihm bald einen grossen Schülerkreis zu. 1890 gründete er in Braunschweig eine „Hochschule für Musik". Immer nur von den künstlerischen Bestrebungen geleitet und seinen Idealen nachstrebend, erfuhr er manche Enttäuschungen und wurde vielfach verkannt. Auch seine jahrelange Tätigkeit als geistvoller Musikkritiker des Braunschweiger Tageblattes brachte ihm durch seine strenge Gerechtigkeit manchen Feind. Nach achtjährigem Bestehen der Hochschule löste er sie wieder auf und kehrte nach Berlin zurück, sich ganz der pädagogischen Tätigkeit widmend. Er hat hier nicht nur volle Anerkennung für seine künstlerischen Bestrebungen gefunden, sondern auch einen grossen Schülerkreis um sich versammelt, welcher um den so früh verstorbenen Meister aufrichtig trauert.

Im Stadtpark von Venedig ist am 8. Oktober ein von Adolf Thiem gestiftetes „Richard Wagner-Denkmal" enthüllt worden. Vertreter

der städtischen und der Konsularbehörden, zahlreiche italienische und ausländische Verehrer des Meisters hatten sich zu der Feier eingefunden, die mit dem durch die städtische Kapelle gespielten Einzugsmarsch aus „Tannhäuser" eingeleitet wurde. Die Festrede hielt der Stifter des Denkmals, Herr Adolf Thiem, das Denkmal selbst führte der Berliner Bildhauer Fritz Schaper aus.

Druckfehler-Berichtigung. In dem Bericht über das 4. deutsche Bachfest, der verspätet eintraf, sind folgende Druckfehler stehen geblieben. Seite 327, linke Spalte, 2. Zeile „Quoniam", statt Anoniam, 6. Zeile „Qui sedes", statt Ani sedes; Seite 328, vorletzte Zeile, muss der Name „Dr. Alfred Heuss", statt „Heuhs" heissen.

Bücher und Musikalien.

P. Pabst: Katalog der Musikalien-Leihanstalt.

P. Pabst, Leipzig.

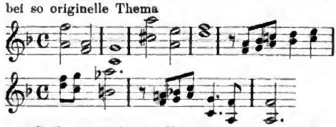
Es treten so häufig aus mittleren und kleineren Städten Klagen an die Unterzeichnete heran, dass es ausserordentlich schwer sei, Musikalien zur Ansicht zu erhalten. Die örtlichen Musikalienhandlungen besitzen nur ein kleines Lager, das nur aus der gangbarsten, meist älteren Literatur assortiert ist; dem Verlangen nach Ansichtssendungen entsprechen nur wenige Firmen; so wird es strebenden Musiklehrern oft zur Unmöglichkeit gemacht, ihre Unterrichtspläne durch gute ältere Literatur in Neuausgaben und durch neue Literatur zu bereichern. Der neu erschienene Katalog der Musikalien-Leihanstalt von P. Pabst, Leipzig, gibt mir Veranlassung, auf den Ausweg eines Abonnements hinzuweisen. Die Auswahl der von der Leihanstalt auszugebenden Werke: Etüden, Konzerte, Sonaten, Vortragsstücke, Weihnachtsmusik, Bearbeitungen pp. für Klavier und aller Art Instrumente, ebenso für Vokalmusik, ist eine so ausserordentlich reichhaltige, die Bedingungen so günstig, dass der Abonnent sich leicht auf dem Laufenden erhalten kann, ohne das Risiko kostbarer Neuanschaffungen, die schliesslich dem Zwecke doch nicht entsprechen. Der Katalog, der in zwei Abteilungen: 1. Instrumentalmusik, 2. Vokalmusik, erschienen ist, darf noch besonders wegen seiner reichen, erschöpfenden Literaturhinweise empfohlen werden, sie geben Kenntnis von allen über die betreffenden Komponisten erschienenen Werke und Schriften.

Anna Morsch.

Paul Scheinpflug, op. 13. Sonate F-dur für Violine und Pianoforte.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Wieder ist es der starke persönliche Stimmungsgehalt oben genannter Sonate, der mich zu Paul Scheinpflug hinzieht. Die drei Sätze erscheinen mir wie Stücke heimatländischer Novellenpoesie, die eine in sich abgeschlossene, heimlich-romantische Welt in allen ihren Eigentümlichkeiten zum beredten Ausdruck bringen. Werken, wie den in Rede stehenden, wird man auf dem Wege der reinen musikalischen Analyse kaum allein beikommen, ihren grossen Persönlichkeitsgehalt schwerlich restlos ausschöpfen. Wenn in dem ersten, sehr energisch gehaltenen, mit zarteren Gefühlsmomenten reich durchschossenen Satze der Mensch zu Wort und Rede gelangt, so wirkt in den beiden folgenden die landschaftliche Stimmung auf ihn ein als musikalisches Naturevangelium. Der langsame, auf des Tonpoeten eigenes Lied „In der Haide" (op. 3) fundierte Satz ist „Heidesommernacht" überschrieben, man fühlt sich ganz unwillkürlich versucht, ihm noch als spezielles Motto Storm's Worte beizufügen: „Kein Klang der aufgeregten Zeit drang noch in diese Einsamkeit." Mit dem Versenken in die Reize und Geheimnisse der stillen, nächtlichen Landschaft verbindet sich ein ruhiges, von allem Aeusserlichen entkleidetes Musizieren. Nicht weniges lässt einen Vergleich zwischen Scheinpflug und Storm zu. Er hat, wie jener, das Stille, Versonnene, in sich selbst Lebende, etwas wie Heimatluft weht aus seiner Musik, die aus der Lyrik herauswächst und sich gern in Stimmungsmalerei und -schilderung ausbreitet. Auch ein Hauch von Wehmut schwebt über den meisten Sätzen Scheinpflug'scher Konzeption, die einmal leise zu verneinen, das andere Mal durch kräftige Entschlüsse verdrängt zu werden scheint. Letzteres ist der Fall im Finale der in Rede stehenden Klavier-Violinsonate, der über das in ruhiger Bewegung einherschreitende, so einfache und dabei so originelle Thema



eine Reihe entzückender Variationen darbietet. Am Ende des Satzes wieder in den Anfang der Sonate, in die bewegte Welt wechselvoller Erscheinungen zurückzuleiten, war ein feiner Gedanke des Tonsetzers. Genug der Worte. Man studiere das schöne Werk und wird mir Recht geben.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

Am 17. Oktober fand die ordentliche General-Versammlung des Musikpädagogischen Verbandes statt, der sich eine ausserordentliche zur Erledigung einiger wichtiger organisatorischer Fragen anschloss. Die Beteiligung war eine aussergewöhnlich grosse; ausser 42 direkten Mitgliedern, die 64 Stimmen vertraten, hatten nachstehende Vereine Delegierte entsandt: Stettiner Musiklehrerinnen-Verein, Frau Elfriede Fischer, Musikgruppe Kassel, Frl. Luise Soest, Verein Leipziger Musiklehrerinnen, Frau Schlemüller, Verein Potsdamer Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen, Frl. Gertrud Meyer, Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen, Frl. Hedwig Boldt, Frl. Braun, Frl. Hofmann, Frl. v. Rappard, Frl. Stubenrauch. Der künstlerische Vorstand war durch Herrn Heinrich Germer, Dresden, vertreten.

Der erste Vorsitzende, Prof. Xaver Scharwenka, gab nach der Eröffnung der Trauer Ausdruck, die der Vorstand durch den Tod eines seiner eifrigsten Mitglieder, des Königl. Musikdirektors Carl Mengewein, erlitten. Anschliessend teilte er mit, dass die Herren Prof. G. Hollaender und A. Spanuth aus dem Vorstande ausgeschieden, an ihre Stelle die Herren Dr. Karl Storck und Professor Arthur Egidi eingetreten seien. Es folgte der Jahresbericht, durch die erste Schriftführerin, Frl. Anna Morsch, erstattet. Betont wurde in demselben: Die Vorarbeiten zu dem Pfingsten d. J. hier stattgefundenen Kongress haben den Hauptanteil an die Arbeitskraft des Vorstandes gestellt, es galt ihn möglichst vielgestaltig in die Wege zu leiten und ihm eine unseren fortgeschrittenen Reformen angepasste Gliederung zu geben. Die Anstrengungen sind von bestem Erfolge gekrönt gewesen, der Erfolg war in den Hauptzügen ein hoch befriedigender. Nachdem noch den Bestrebungen auf sozialem Gebiet, den auf die Verbesserung der pekuniären Lage der Mitglieder gerichteten Schritten, der Stellenvermittlung usw. gedacht, sprach die Berichterstatterin über die mancherlei Störungen, die dem Verbande im letzten Jahre in seiner inneren Organisation erwachsen sind, einmal durch Mitglieder, die den Verband nur zu Reklamezwecken benutzen, andererseits durch Nichterfüllung der vorgeschriebenen Bestimmungen bei den Prüfungen, die jetzt eine Revision derselben zur Notwendigkeit machen. Manche in Angriff genommene, wichtige Reformarbeiten mussten unter der an solche Vorkommnisse sich knüpfenden endlosen Korrespondenz liegen bleiben, zum grossen Bedauern des Vorstandes.

Dem Jahresbericht folgte der Kassenbericht durch Herrn Professor Kulenkampff, dem bisherigen ersten Kassierer. Trotz der hohen Kosten, die der diesjährige Kongress verursacht, ist er als ein günstiger zu bezeichnen. Der Spezialbericht folgt am Schluss.

Die Wahl des Vorstandes schloss sich an. Die vier satzungsgemäss ausscheidenden Mitglieder des geschäftsführenden Vorstandes waren: Die Herren Professor Gustav Kulenkampff und Professor Arthur Egidi, die Damen Frl. Cornelie van Zanten und Frl. Anna Wüllner. Sie wurden sämtlich durch Zuruf wiedergewählt. Der Vorstand setzt sich jetzt in folgender Weise zusammen: Professor Xaver Scharwenka, I. Vorsitzender, Professor Gustav Kulenkampff, II. Vorsitzender, Frl. Anna Morsch, I. Schriftführerin, Direktor Carl Nürnberg, II. Schriftführer, Direktor Gustav Lazarus, I. Kassierer, Professor Richard Schmidt, II. Kassierer, ferner Professor Arthur Egidi, Dr. Karl Storck, die Damen Frl. Dr. Olga Stieglitz, Frl. Minna Wolff, Frl. Anna Wüllner, Frl. Cornelie van Zanten, Beisitzer.

Aus dem künstlerischen Vorstande schieden in diesem Jahre aus: Dr. Carl Fuchs, Danzig, und Professor Dr. Fritz Vollbach, Tübingen; beide wurden gleichfalls einstimmig wiedergewählt. Mitglieder des künstlerischen Vorstandes sind: Frl. Lina Beck, Köln, Prof. Dr. Carl Fuchs, Danzig, Hr. Heinrich Germer, Dresden, Professor Hermann Ritter, Würzburg, Professor Julius Spengel, Hamburg, Professor Dr. Fritz Vollbach, Tübingen.

Da auf Antrag des Vorsitzenden Punkt 4, „Bestimmungen über den Geschäftsgang bei den Prüfungen", von der Tagesordnung der ordentlichen Generalversammlung abgesetzt wurde, um unter Punkt 1c der ausserordentlichen Generalversammlung mit behandelt zu werden, so war die Tagesordnung der ersteren absolviert und er konnte anschliessend sofort die zweite eröffnen.

Der Vorsitzende wies mit kurzen Worten darauf hin, dass die Gründe, welche den Vorstand zur Einberufung einer ausserordentlichen Generalversammlung veranlasst hätten, bereits in den Begleitworten zu den Tagesordnungen ausgesprochen seien, er brauche sie deshalb nicht zu wiederholen, es könne sofort in die Verhandlungen eingetreten werden. Punkt 1a, b, c sind „Ermächtigungen", die der Vorstand von der Versammlung erbittet.

Zu 1a, „Erneuerung der Eingabe vom 23. März 1906, den Befähigungsnachweis der Leiter von Musikbildungsanstalten betreffend", spricht Prof. Kulenkampff. Er führte ungefähr folgendes aus: Unsere frühere Ihnen bekannte Eingabe an den Polizeipräsidenten stellte die Forderung, auf Grund der Gesetze vom Jahre 1839 und 1841 eine allgemeine behördliche Ueberwachung und Konzessionierung von Privat-Musik-Anstalten einzu-

führen. Es war uns bekannt, dass nach diesen Gesetzen in einigen Regierungsbezirken der Ausweis künstlerischer und sittlicher Qualifikation gefordert wurde. Der Polizeipräsident erliess infolge unserer Petition ein Rundschreiben an sämtliche Regierungspräsidenten mit dem Ersuchen um Angabe, ob auf Grund der erwähnten Gesetze eine Kontrolle bei Errichten von Privatanstalten ausgeübt werde. Nur für zwei Regierungsbezirke lautete die Antwort bejahend, bei allen anderen verneinend. Dieses Material wurde dem Kultusminister zur Beschlussfassung übergeben. Die Antwort erhielten wir im Januar 1908. Sie war zweideutig gehalten. Nach unserer Ansicht und auf Grund eingeholten juristischen Gutachtens sind wir der Ansicht, dass das Gesetz ebensowohl die Auslegung zulässt: Die Behörden haben die Pflicht, Befähigungsnachweise zu fordern, als die Auslegung des Ministers: Die Behörden haben nur das Recht, aber nicht die Pflicht, darüber zu wachen. Diese Anschauung wollte, wie bereits erwähnt, Herr Reichstagsabgeordneter **Lattmann** in einem Vortrage auf dem Kongress vertreten und begründen. Seine schwere Erkrankung verhinderte es; er will den Vortrag aber in diesem Winter nachholen, und so hoffen wir, Sie bald zu diesem Vortrage einladen zu können. Wir beabsichtigen alsdann, eine neue Petition an den Kultusminister einzureichen, und hoffen, darin nachweisen zu können, dass auf Grund der juristischen Interpretation eine Auslegung der Gesetze in unserem Sinne nicht nur möglich, sondern unumgänglich ist. Zu diesem Schritt möchten wir heute schon von Ihnen ermächtigt werden.

Die Versammlung stimmte dem Plane einstimmig zu.

(Schluss folgt.)

N.B. In No. 43 der Allg. Musik-Zeitung greift Hr. Musikdirektor Heidingsfeld, Danzig, den Vorstand in einem längeren Artikel an; eine Entgegnung und Klarstellung des wahren Sachverhaltes erfolgt demnächst.

Auf die „Herzliche Bitte“ für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: Frl. Mladeck, Lübeck, 6 M., Frl. Adele Römer, Ulm, 5 M., Frl. E. Schubert, Zoppot, 3 M., v. B., Wilmersdorf, 4 M., E. S., Lippstadt, 10 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

☛ *Der heutigen Nummer liegen Prospekte von* **Ernst Bisping, Münster i. W.:** *„Verzeichnis hervorragender Unterrichtswerke für Klavier, Violine, Gesang,“ von* **Max Hesses Verlag, Leipzig:** *„Riemann's Musik-Lexikon“ 7. Auflage in völlig neuer Bearbeitung, und von* **Hug & Co., Leipzig:** *„Heinrich Germers Klavierunterrichtswerke und Ausgaben“ bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6II.

Bianka Morill, Gesangspädagogin. Dresden, Münchnerstrasse 17 p.
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Hans Sitt.

Von

Eugen Segnitz.

In einer Zeit, wo der musikalische Personenkultus immer grössere Dimensionen annimmt, das Heer der fahrenden Leute sich mehrt und Pultvirtuosen oft recht billigen Lorbeer ernten, ist es erfreulich, auf künstlerische Erscheinungen zu stossen, die, auf einer fest gegründeten Persönlichkeit ruhend, es mit ihrer Aufgabe heilig ernst nehmen und, nach allen Seiten hin und auf verschiedene Weise doch nur das eine Ziel, künstlerisch wirkend, wirklich auch Bedeutendes und Bleibendes erreichen.



Hans Sitt.

Der in Leipzig seines Amts als Lehrer des Violinspiels am Königlichen Konservatorium waltende Professor Hans Sitt ist einer jener Künstler. In der musikfreudigen böhmischen Landeshauptstadt Prag als Sohn des angesehenen Geigenbauers Anton Sitt am 21. September 1850 geboren, war der ausgezeichnet begabte Knabe gleichsam von der Natur für die Musikerlaufbahn vorherbestimmt. Im elterlichen Hause wurde viel und gut musiziert, und Hans Sitt lernte von Kindesbeinen an die Streichinstrumente, insbesondere Violine und Viola, aus dem Fundament kennen. Sechs Jahre lang gab er sich strengen musikalischen Studien hin, die von Bennewitz, dem Direktor des Prager Konservatoriums, und Mildner geleitet wurden. Beide förderten Sitt im Violinspiel ungemein, und in derselben Zeit unterrichteten ihn Kittl und

Krejči in musikalischer Theorie und Komposition. Kaum war Sitt aus dieser Lehre entlassen, so trat er auch bereits in einem Theaterkonzert öffentlich auf und fand mit seinem exzellenten Violinspiel grösste und allseitige Anerkennung. Den Lehrjahren folgten nun die Wanderjahre. Freilich nicht nach Wunsch und Geschmack des umherziehenden Virtuosen. Denn Sitt's musikalische Durchbildung war ebenso gründlich strenger als vielseitiger Art und bewirkte, dass bald eine zweite Seite seiner Beanlagung gebieterisch in den Vordergrund trat. Sitt wurde Orchesterdirigent und sollte sich in dieser Eigenschaft die bedeutendsten Erfolge erringen. Nachdem er (1867) eine Zeitlang am Breslauer Stadttheater als Konzertmeister fungiert hatte, rückte er bald zum Kapellmeister dieses Kunstinstituts auf. In den folgenden Jahren absolvierte der Künstler eine Reihe von Engagements, die ihn an verschiedene kleinere, dann aber auch an das Landestheater in Prag führten.

Jedoch auch hier war seines Bleibens nicht gar lange. Sitt nahm einen Ruf nach Chemnitz an und bekleidete daselbst das Amt des städtischen Musikdirektors bis zum Jahre 1880. Er wirkte hier auf's nachhaltigste auf dem Gebiete der Konzertmusik, und das Chemnitzer Musikleben nahm unter ihm neuen Aufschwung, was sich auch durch die von ihm bewirkte Gründung eines Gesangvereins dokumentierte. Immerhin mochten die Verhältnisse in der bedeutenden sächsischen Fabrikstadt ziemlich beengende bleiben. Es war kein Wunder, dass Sitt die sich ihm plötzlich bietende Gelegenheit ergriff, um wieder mehr in den Kreis lebhaft fluktuierenden musikalischen und geistigen Lebens einzutreten. Ein in Nizza lebender, sehr vermögender und leidenschaftlicher Kunstfreund, Herr von Derwies, hatte aus eigenen Mitteln eine eigene Kapelle geschaffen, deren Konzertmeister die nachmals berühmten Geiger Karl Halir und Caesar Thomson waren. Hans Sitt übernahm die Leitung der Konzerte, deren geschmackvoll zusammengestellte Programme die hervorragenden Werke klassischer und moderner Zeit zu gleichen Teil berücksichtigten und bei dem internationalen verwöhnten Publikum alsbald günstige Aufnahme fanden und ihrem vollen Werte entsprechend gewürdigt wurden. Sitt wurde hier auch Operndirektor. Winters über führte man in Nizza französische, in Lugano italienische Opern auf. Der schaffensfreudige und tatkräftige Dirigent aber plante noch weit Grösseres, nämlich einen Zyklus der Wagnerschen Opern unter Beteiligung einer auserlesenen Künstlerschar darzubieten. Zweifellos wäre das Unternehmen geglückt, hätte nicht der Tod des immer opferbereiten Herrn von Derwies dem gesamten musikalischen Leben in Nizza ein jähes und unvorhergesehenes Ende gemacht.

Für die innere Weiterentwicklung des Künstlers Sitt war jedoch der Zusammenbruch der eben geschilderten Verhältnisse von nicht zu unterschätzendem Werte. Denn der ausübende Künstler gehört in die Welt mit all ihren Ansprüchen und Perspektiven. Nach Gründung und Charakter waren jene Konzert- und Opernunternehmungen in Nizza doch weit mehr privater Natur, wenn auch die Oeffentlichkeit in gewissem Masse und Umfang daran teilhaben durfte. „Die Abgeschlossenheit von der Oeffentlichkeit hatte mich die Schatten empfinden lassen" — bekannte Sitt selbst und war nun bestrebt, einen neuen und ausgedehnteren Wirkungskreis zu finden. Dieser bot sich in Leipzig. Hier war das frühere, den Ansprüchen einer ehemals kleinen Bürgerschaft dienende Schützenhaus von einer Aktiengesellschaft in ein grosses, Krystallpalast genanntes Vergnügungsetablissement umgeschaffen worden, dessen Kapellmeisterstelle Sitt nun annahm. Sein später sich so glänzend bewährendes organisatorisches Talent zeigte sich hier wie schon zuvor in Nizza, indem er die eben zusammengestellte ungeschulte Kapelle in kürzester Zeit zu ungeahnter Leistungsfähigkeit emporführte. Sehr bald wurde man in Leipzig auf Sitt's musikalische Bedeutung aufmerksam. Der Künstler trat als Bratschist in das vielberühmte Brodsky'sche Quartett ein (dem Nováček als zweiter Geiger und Jul. Klengel als Cellist angehörte) und wurde in das Lehrerkollegium des Königlichen Konservatoriums der Musik berufen. Eine erste Kraft, brachte er bald auch die Darbietungen der Orchesterklasse auf eine hohe Stufe der Vollendung, die sich u. a. in den Aufführungen während der Festkonzerte zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens genannten Instituts offenbarte. Nach einander leitete Sitt auch den „Sängerbund" und den „Bach-Verein". Und heute gehören die Leistungen des von Hans Sitt künstlerisch inspirierten „Leipziger Lehrergesangvereins" zu den hervorragendsten und musikalisch wertvollsten ihrer Art.

Nach wie vor steht Hans Sitt inmitten

unermüdlicher Schaffenskraft und einer erstaunlich vielseitigen Tätigkeit. Als Lehrer und Dirigent gleichsam vorwiegend für andere wirkend, fand er doch immer Musse genug, sich auf eigene Arbeiten zu konzentrieren. Neben je einer Konzertouverture und Symphonie, Liedern für eine Singstimme und Männerchören komponierte Sitt besonders für Streichinstrumente. Es sei hier u. a. an sein viel verbreitetes und gern gespieltes D moll-Konzert für Violine (op. 11, Breitkopf & Härtel, Leipzig), an jenes in A moll (op. 21, F. E. C. Leuckart, ebendaselbst) erinnert, ebenso an das A moll-Konzert für Violoncell (op. 34, Breitkopf & Härtel, Leipzig) und an das zweite Konzert für dasselbe Instrument in D moll (Ernst Eulenburg, Leipzig). In letztgenanntem Verlage erschienen fernerhin eine Reihe wertvoller Werke, z. B. für Violine ein Konzertino in A moll (op. 28), je eine Suite (op. 88) und Polonaise (op. 29) für Violine und Pianoforte, nicht zu vergessen das vortreffliche Konzertstück (op. 48) und das A moll-Konzert für Viola und Orchester (op. 68).

Als hervorragender Pädagog erweist sich Hans Sitt ferner in seinen zahlreichen leichten instruktiven Vortragsstücken für Violine mit Pianofortebegleitung. Hierzu gehören (im Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig) die zwölf in der ersten Lage ausführbaren Stücke des op. 26 „Aus der Jugendzeit“ nebst ihrer zweiten Folge op. 57. Letztere sind, gleich dem E moll-Konzertino (op. 31), der D dur-Polonaise (op. 49), den Zwölf Miniaturen (op. 53) und dem Jugendalbum (op. 79), in den ersten drei Lagen ausführbar. Auf ähnlicher Stufe stehen die Stücke des op. 73, 95 und 91 (drei Duette für zwei Violinen, Verlag von Otto Forberg, Leipzig), weiterhin die Sechs leichten Stücke für zwei Violinen (op. 42), wie das D moll-Konzertino (op. 65) aus Ernst Eulenburgs Verlag, Leipzig, stammend und gleich dem A moll-Konzertino (Bosworth & Co., Leipzig, op. 70) in den ersten fünf Lagen ausführbar. Sehr verbreitet sind auch die reizenden und förderlichen drei Sonatinen (op. 62, C. F. Peters, Leipzig).

Unter den Sitt'schen Studienwerken für Violine wollen die der Ausbildung der linken Hand gewidmeten Zwanzig Etüden (op. 51) als Einleitung in die hohe Schule des Violinspiels dienen. Sie sind im Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen, wie auch andere Zwanzig Etüden (op. 69) und Hundert Etüden (op. 32), die als vorzügliches Unterrichtsmaterial neben jeder Violinschule zu benutzen sind. Genannter Verlag veröffentlichte auch die technische und musikalische Zwecke gleichzeitig verfolgenden Zwölf grossen Etüden (op. 30) und die Tonleiterstudien in Doppelgriffen — Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen — (op. 41), denen sich andere Tonleiterstudien (ohne Opuszahl bei Fr. Kistner, Leipzig) angliedern. C. F. Peters veröffentlichte das op. 98, Fünfzig tägliche Studien, ein sehr gutes, alles in Kürze zusammenfassendes Kompendium des Violinspiels. Zum Schlusse sei noch hingewiesen auf zwei bedeutende (von Otto Forberg, Leipzig, publizierte) Werke: nämlich auf op. 80, das 24 Etüden in 24 Tonarten darbietet und als Vorstudie zu Rodes berühmten Capricen kaum unbenutzt bleiben darf, und op. 92, darin Sitt das erschöpfendste und umfangreichste Material niederlegte, eine Art Gradus ad Parnassum des Geigers, der die grossen Aufgaben seiner Kunst zu lösen willens ist.

In allen diesen hier genannten Werken breitet sich eine unglaubliche Fülle von pädagogischem Wissen und praktischem Können aus, und diese Veröffentlichungen des Künstlers gehören unfraglich zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der neueren Violinliteratur. Sehr bemerkenswert ist hierbei übrigens noch, dass in Sitt's Produktion jederzeit der Musiker lebendig mitschafft, dass es hier niemals allein und nur auf reine Technik abgesehen ist, sondern alles auf musikalische, die Schwierigkeit zugunsten des Toninhalts leicht und mühelos überwindende Fertigkeit abzielt. Das rein virtuose Moment an sich in den Vordergrund zu stellen, die Materie über den Geist dominieren zu lassen, kann einem Musiker wie Hans Sitt niemals einfallen. Wie sich dieser Künstler seit einer Reihe von Jahren als Partiturleser par excellence, als vorzüglicher Geiger, ausgezeichneter Bratschist und anregender Orchester- und Dirigent hervortat, so zeigt sich diese seine Vielseitigkeit auch in seinen Studienwerken, die theoretisches Wissen und praktisches Ausführungsvermögen auf so seltene und jederzeit harmonierende Art vereinigen.

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

II. Die Solfège-Methode.

Von

Dr. Ferdinand Krome, Saarbrücken.

(Schluss.)

Dem Studium der ganzen Tonleitern folgt das von Bruchstücken derselben, das heisst Tonleiterausschnitte in der bunten Aufeinanderfolge von 2, 3, 4, 5, 6 und 7 Stufen als Dichorde, Trichorde, Tetrachorde etc. Eine arabische 2, 3, 4 etc. unter der I, II, III etc. Stufe deutet Aufwärtsbewegung, über der Stufenzahl Abwärtsbewegung an. Auch hier ist der Uebungsstoff wieder unerschöpflich. Z. B. lässt der Lehrer nur alle grossen Dichorde einer Tonart singen, oder nur die kleinen $\frac{III}{2}$, $\frac{IV}{2}$; oder der Lehrer bezeichnet eine Tonart, lässt dieselbe die Schüler nur denken, nicht singen, und dann nur die beiden Halbtonschritte singen; oder der Lehrer singt ein kleines Dichord, bezeichnet es als III—IV Stufe und lässt die Schüler das zweite kleine Dichord singen; oder es werden bezifferte Melodien — natürlich in der Notation von C dur — an die Tafel geschrieben, und die Schüler müssen erraten, in welcher Tonart die Melodien vom Lehrer gesungen werden. — Jetzt ist auch der Schüler schon reif genug, um sich selbstschöpferisch in Improvisations-Uebungen zu versuchen. Der Lehrer beginnt z. B. in Trichorden 2 Takte, und der Schüler hat nach demselben rhythmischen Schema 2 Takte zu ergänzen. Später erweitert sich die Aufgabe zu 4 und 8 Takten. Diese Fesselung an eine vorgeschriebene Tonfolge in Trichorden, Tetrachorden etc. und an einen bestimmten Rhythmus verweist die Phantasie des Schülers von vornherein in geordnete Bahnen, weckt den Sinn für Symmetrie und bereitet die Kenntnis der Formen vor. — Sobald das Studium bis zu den Pentachorden vorgedrungen ist, wird durch die Zerlegung des Pentachords in 2 Trichorde, mit starker Betonung der ersten, dritten und fünften Stufe, die Kenntnis der Dreiklänge vorbereitet; ebenso bei den Hexachorden die Kenntnis von den Umkehrungen der Dreiklänge, der Sext- und Quartsextakkorde.

Wir wollen hier die weitere speziellere Besprechung der Solfège-Methode abbrechen; der Leser wird aus diesen Ausführungen schon zur Genüge entnommen haben, dass die Methode von den ersten Anfängen an stets den Hauptgesichtspunkt im Auge behält, das Kind zum selbständigen Denken und Schaffen anzuhalten und die eigene Schaffenskraft im Kinde zu wecken. Der Schüler, der in dieser Methode soweit vorgedrungen ist, dass er die Tonleitern vollständig beherrscht — natürlich im Sinne Jaques-Dalcroze's mit der erworbenen Fähigkeit, alle Töne sofort benennen und in allen denkbaren Verbindungen singen zu können —, ein solcher Schüler wird alle übrigen musikalischen Aufgaben spielend bewältigen. Die Intervalle sind Bruchstücke der Tonleiter mit Auslassung der Zwischenstufen; Akkorde sind Zusammenklänge von Tönen der Tonleitern; Modulationen sind Verbindungen einer Tonart mit einer anderen — kurz, alle Gesetze der Melodie- und Harmonielehre lassen sich auf das Studium der Tonleitern zurückführen.

Neben den Anleitungen her, welche den Schülern die Kenntnis der Tonleitern vermitteln, laufen Regeln über die Nüanzierung und Phrasierung des Vortrags. Jaques hat diese Regeln aus dem bekannten Buche von Lussy „über den musikalischen Vortrag“ in praktischer Weise dem Verständnis der Kinder entsprechend zusammengestellt und durch diese Beigabe dem Uebungsstoff musikalisches Leben verliehen. Auch hier ist der Grundsatz herrschend: Nichts ohne Geist, nichts mechanisch, überall intellektuelle und künstlerische Selbständigkeit zu wecken. Diese „Regeln“ sind nicht buchstäblich für das Kind zu nehmen, sondern Jaques lässt der Individualität vollkommene Freiheit. Wir haben es in Genf beobachtet, wie eine und dieselbe Melodie von verschiedenen Schülerinnen entsprechend ihrem Temperament dirigiert wurde: dieselbe Melodie das eine Mal vom Feuer der Leidenschaft durchglüht, das andere Mal in schwärmerische Elegie getaucht. Beides hatte seine innere Berechtigung, und die beabsichtigte Stimmung wurde auch vom Chor sofort erfasst und wiedergegeben. Ein Beweis,

wie Jaques es versteht, seine Schüler zur Selbständigkeit zu entwickeln, das, was an Persönlichkeit in ihnen steckt, aus ihnen herauszuholen und ihnen Glauben und Selbstvertrauen zur eignen Kraft einzuflössen.

Wir haben bislang hauptsächlich von der „Methode“ gesprochen und sie auf die Erfolge der Schule zurückgeführt. Beschäftigen wir uns nunmehr einmal mit dem persönlichen Einfluss Jaques-Dalcroze's auf seine Schüler, und hier dürfte wohl der bei weitem wichtigere Faktor der beispiellosen Lehrresultate zu suchen sein. Jaques ist ein grosser Psychologe und Kinderfreund, der in der Seele des Kindes zu lesen versteht. Die geringste Spur einer musikalischen Fähigkeit weiss er herauszufinden und zu entwickeln, und das, was das Kind nicht hat, weiss er ihm zu suggerieren. Alles, was das Kind tun soll, empfindet es als aus eigener Initiative gewollt. Mit dem Glauben an die eigene Kraft wächst dann tatsächlich auch das Können. Sodann ist es Jaques' imponierende künstlerische Persönlichkeit, die auch die noch unverständigen Kinder mit dem respektvollen Eindruck des erfindungsreichen Meisters erfüllt. Welch' einen Reichtum köstlicher Einfälle er manchmal im Laufe eines Tages am Klavier offenbart, indem er die von den Schülern diktierten Rhythmen in Musik setzt, ist geradezu erstaunlich. Glücklich das Kind, dessen erste Studienjahre die Sonne eines solchen Meisters erhellt!

Die Beschaffung der genügenden Anzahl von geeigneten Lehrmeistern dürfte denn vorerst auch die wohl am schwersten zu lösende Frage sein, die sich bei der Erörterung über die Möglichkeit der allgemeinen Verbreitung dieser Methode in Deutschlands Schulen entgegenstellt. Nicht dass es an Persönlichkeiten mangelte, die in rein musikalischer Hinsicht die nötigen Vorbedingungen erfüllten! Diese Lehrer sollen aber auch zugleich Psychologen und Pädagogen sein, die ein so vollständiges Verständnis für den kindlichen Anschauungskreis besitzen, dass sie aus dem Geiste des Kindes heraus fühlen und empfinden können. Künstlerische, menschliche und pädagogische Fähigkeiten müssten in einem solchen Lehrmeister in gleicher Vollkommenheit vereint sein.

Nun gut, stellen wir uns einen solchen Lehrer mit allen diesen Eigenschaften vor und machen ihm zur Aufgabe, eine Klasse von Kindern ganz nach der Praxis Jaques-Dalcroze's musikalisch zu erziehen. Der Lehrplan, den er zur Reform des Musikunterrichts entworfen hat, räumt dem Solfège während einer sechsjährigen Schulzeit wöchentlich 2 Stunden ein; also nicht mehr und nicht weniger, als unsere Gymnasien während der Zeit von 9 Jahren zur Verfügung haben. Der Lehrer wird zuerst mit taktmässigem Marschieren rein spielerisch beginnen. Nach einem Jahre wird er diejenigen herausgefunden haben, die weder rhythmisch noch stimmlich, noch inbezug auf das Gehör irgendeine Aussicht auf die Möglichkeit einer weiteren Vervollkommnung bieten. Es werden dies höchstens 10% sein. Diese 10% werden vollständig ausgeschieden. Es ist dies ein sehr wichtiger und für die Fortschritte der übrigen Schüler bedeutungsvoller Umstand. Ein schlechter Schüler kann die ganze Klasse aufhalten und verderben. Mit liebevoller Rücksichtnahme wäre da weder dem unbegabten Schüler noch der Musik gedient. Die Musik ist eben keine erlernbare Wissenschaft, sondern eine Kunst, eine Gottesgabe. Aber auch die übrigen Schüler werden nicht in gleichem Masse musikalisch begabt sein. Die einen haben nur Rhythmus, die anderen nur Stimme oder nur Gehör. Die einen haben Rhythmus und Stimme, aber kein Gehör, die anderen Gehör und Stimme, aber keinen Rhythmus. Mit den letzteren wird man besonders rhythmisch-gymnastische Studien machen, mit den ersteren Stimm- oder Gehörübungen. Nach einem weiteren Jahre wird man eine neue Klassifizierung machen können und diejenigen, welche kein Gehör haben, definitiv ausscheiden. Auch mit den übrigen ist eine Scheidung nach der Verschiedenheit ihrer Veranlagung vorzunehmen. I. Diejenigen, welche alle 3 Eigenschaften besitzen. Das Fehlen der Stimme darf dabei aber kein Grund zur Ausscheidung sein; das Gehör ist die Hauptsache. Die II. Sektion werden diejenigen bilden, die rhythmisch begabt sind, deren Gehör aber nur soweit entwickelt ist, dass sie nur gestützt durch sichere Sänger im Chore mitsingen können. Diese Klasse wird jedenfalls die meisten Schüler aufnehmen. Eine III. Abteilung, an Gehör und Stimme gut begabt, aber ohne rhythmischen Sinn, wird wieder besonders rhythmische Gymnastik treiben. Nach dem dritten Schuljahr wird wieder klassifiziert. Diejenigen, welche ihre rhythmischen oder gehörlichen Mängel ausgeglichen haben, werden in die erste Abteilung aufgenommen, diejenigen, welche rhythmisch unverbesserlich sind, werden definitiv ausgeschieden. Die 1. Klasse wird jetzt die Schüler vereinen, die alle die drei Eigenschaften, welche den Musiker auszeichnen, besitzen: Rhythmus, Gehör und Stimme. Die

2. Klasse bilden Schüler, die Rhythmus haben, aber nicht genügend Gehör, um Akkorde analysieren zu können, doch immerhin genügend, um beurteilen zu können, ob sie selbst oder andere richtig singen. So werden dann diese Klassen parallel die nächsten 2 Jahre weiter unterrichtet, bis am Ende des fünften Schuljahres die letzte Scheidung erfolgt. Aus der 1. Klasse werden diejenigen, welche eine ganz besondere musikalische Begabung bekunden, auserwählt und als Klasse 1a im sechsten Schuljahr gründlicher und eingehender unterwiesen. Die besten von ihnen werden am Ende des sechsten Schuljahres einem Examen unterzogen, und die dann bestehen, das sind die musikalischen Erzieher der Zukunft. Was eine solche musikalische Musterriege zu leisten vermag, dass haben wir in Genf erfahren.

Hat nicht dieser Lehrplan etwas ungemein Ueberzeugendes und eröffnet er nicht die Perspektive auf grosse praktische und künstlerische Vorteile? Zunächst die Aussicht, dass durch den obligatorischen Musikunterricht auf allen Schulen, erteilt von durchaus kompetenten Fachleuten, kein Talent verborgen bleibt und andererseits keine eingebildeten Talente auf falsche Bahnen geraten und somit vor Enttäuschungen bewahrt bleiben. Sodann die Garantie, dass die Schüler von Durchschnittsbegabung einen ganz vorzüglichen allgemein-musikalischen Unterricht erhalten. Wir berühren da einen wunden Punkt in unserem betriebsamen Musikleben. Dass der Musikunterricht auf Deutschlands hohen und niederen Schulen eine der brennendsten und wichtigsten Kulturfragen geworden ist, das hat Hermann Kretzschmar in seinen „Musikalischen Zeitfragen" überzeugend geschildert; ein Buch, dessen reformatorischen Geist wir hoffentlich noch mehrfach bei den weiteren Verhandlungen unseres Kongresses spüren werden. Hier finden wir auch für die Hebung des Schulmusikunterrichts viele Fingerzeige und Ratschläge, die durch Jaques-Dalcroze's Methode ins Praktische übersetzt sind. Was könnte nicht in den vielen Gesangstunden in unseren Schulen geleistet werden, und was wird häufig geleistet! Wie viele unserer Schüler lernen denn wirklich vom Blatt singen? Sie bleiben vielfach Papageien, die von der Sexta bis zur Prima jedes Lied wieder von neuem eingepaukt erhalten müssen. Der Umstand ferner, dass musikalisch Begabte und Unbegabte stets zusammengespannt bleiben, macht den Schulgesang für die Talentvollen zum Ekel oder zwingt sie, ihre Stimmen vor der eigentlichen Entwicklung zu ruinieren, da sie den Gesang führen und halten müssen. Einstweilen könnte man ja die erwünschte Scheidung am besten bewerkstelligen durch Bildung einer Gruppe von Zuhörern. Für die übrigen wird dann der Gesangunterricht eine Stunde anregender Erholung werden. Wer aber das nötige Rüstzeug für die Kunst von Natur mitbringt, dem wird die Schule die Gelegenheit bieten, seine Fähigkeiten für den künstlerischen Beruf auszubilden, wie sie jetzt die künftigen Philologen schult. Die Durchführung dieses Unterrichtsplanes eröffnet uns die Aussicht auf Musikverhältnisse, die fast zu schön und ideal zu sein scheinen, um zur Wirklichkeit werden zu können. Alle Talente musikalisch geschult, die Stimmen wohl gebildet, der künstlerische Sinn genügend entwickelt und das Urteil hinreichend geschärft, um Bedeutendes von Nichtigem zu unterscheiden, der Geist erfüllt von heiligem Respekt vor den Werken unserer Genien! Was für Leistungen werden dann unsere Chorvereine in Stadt und Land mit geringer Mühe fertig bringen und welch' eine unschätzbare veredelnde Wirkung auf Moral und Gesinnung wird die Musik ausüben!

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Der Stoff der beiden Opern, die jetzt durch ihre Neuaufführung eine Besprechung erheischen, ist zwei weltbekannten Romanen entnommen. Davon ist Murgers „Bohême" bei aller liebevollen Entwicklung der Charaktere als Kulturschilderung wertvoller, denn als Menschendarstellung. Die dargestellten Menschenschicksale sind nicht die besonders wertvoller Individuen, sondern typisch für die betreffenden Stände. Es ist das Leben der Künstler, Studenten und Grisetten, vorgeführt an

einem halben Dutzend Vertreter dieser Stände; es ist aber nicht die Entwicklung packender Einzelschicksale. So kommt auch in dieses Werk viel mehr Zuständliches hinein, als man bei dieser Geschichte von Liebeslust und Liebesleid annehmen sollte. Das offenbart sich musikalisch sehr überzeugend in der Bedeutung des Ensembles, das ja doch sonst in der ganzen neueren Oper zurücktreten muss. Aber diese Vielstimmigkeit des Gesanges ist nicht musikalisch, sondern durch die äusseren Zustände geboten. Es entsteht deshalb auch kein Ineinander, sondern ein Nebeneinander. Und so ist es bezeichnend, dass in diesen neueren Opern jene Erscheinungsform der Musik, die früher immer — sehr oft im geraden Gegensatze zur äusseren Wahrscheinlichkeit — als höchstes harmonisches Schönheitsmittel aufgewendet wurde, nun regelmässig zu den ärgsten Disharmonien führt. Genau wie im wirklichen Leben, wo es ja auch immer disharmonisch ist, wenn so und so viele zur gleichen Zeit sprechen. Puccini hegt nun offenbar den inneren Plan, das Orchester als symphonische Einheit der bunten realen Vielheit droben auf der Bühne gegenüber zu stellen. Mehr noch als in der „Bohême" wirkt in der noch älteren „Manon Lescaut" (1894) das Dazwischentreten der Singstimmen geradezu störend für den musikalischen Fluss. Man würde am Orchester allein fast immer einen viel höheren Genuss haben und auch das Musikdramatische vollkommen mitgeteilt erhalten, ja vielleicht wäre der eigentlich dramatische Eindruck noch stärker. In diesem Orchester lebt auch viel sinnliche Schönheit des Klanges, eine süsse Weichheit der Linienführung in der Kantilene, die bei den Singstimmen droben durch das vielfache Zerhacktsein des allzu nüchternen Dialogs unbarmherzig zerrissen wird. Immerhin, Puccini's „Bohême" wird bei einer sehr guten Aufführung niemals ohne Wirkung bleiben. Dazu sind doch die Liebesszenen zu innig empfunden, und in einigen Ensembles herrscht eine mitreissende Lustigkeit. Die Aufführung an der Königlichen Oper hat diese Wirkung nicht zu üben vermocht, hauptsächlich infolge der unzulänglichen Besetzung der beiden weiblichen Hauptrollen mit Fräulein Farrar und Fräulein Easton. Der ersteren fehlt jede innere Wärme, die zweite ist überhaupt so unbedeutend, dass man ihr Engagement sich nur aus dem Bestreben erklären kann, auf unserer Hofbühne das amerikanische Quartett vollkommen beisammen zu haben. Fräulein Farrar neigt in der Darstellung immer mehr zu einer bösen Kulissenreisserei, die vermutlich eine Folge ihres Gastspieltreibens ist: Mangel an Zucht durch eine strenge Regie. Das Quartett der Künstler dagegen war mit den Herren Maclennan, Hoffmann, Bronsgeest und Bachmann gut besetzt. Das Orchester führte Leo Blech, der dadurch, dass er jede Einzelheit möglichst scharf herausholte, noch dazu beitrug, den impressionistischen Charakter dieser ganzen Musik zu verschärfen, so dass sich gar keine zusammenhängende Stimmung einstellen wollte.

Der Manon Lescant-Stoff mag auf den ersten Blick als musikdramatisch günstig erscheinen, da ja der Roman von einer seltenen Einheitlichkeit der Entwicklung zweier Menschenschicksale ist, die treibende Kraft dieser Entwicklung aber in der musikalisch ja so günstigen Macht der Liebe liegt. Bei näherem Zusehen erkennt man freilich bald, dass der Stoff durch und durch episch und jeglicher dramatischen Behandlung unzugänglich ist. Denn das Starke im Roman ist die Unerbittlichkeit, mit der zwei Menschen eine Bahn zu Ende gehen müssen, in die sie einmal hineingeraten sind. Was uns packt und erschüttert ist, dass aller Widerstand gegen diese Entwicklung nutzlos wird. Manon Lescaut's Hang nach den Genüssen der grossen Welt ist ebenso unüberwindlich, wie Des Grieux' Liebe zu diesem Weibe. Sie kämpft mit ihrer Liebe gegen die Genusssucht, er mit seinem Ehrgefühl gegen die Liebe. Beides umsonst. Sie muss ihrem Wesen nach Dirne werden, ihm bleibt nur die Ehrlosigkeit. So wirkt im Roman das Sterben als Erlösung. Ein derartiges Problem ist nur überzeugend darzustellen, wenn an einer Reihe von Einzelfällen jeweils diese Tatsache erwiesen wird. Das psychologisch Fesselnde liegt in der Entwicklung von einem Fall zum andern. Diese psychologische Entwicklung kann nur der Roman erzählen, dramatisch zu gestalten ist sie nicht. Das Drama wird also nur eine Reihe von Szenen geben können, die eigentlich inhaltlich immer dasselbe bedeuten und nur durch die äussere Einkleidung verschieden sind. Bei der Musik hat diese äussere Einkleidung gar nichts zu bedeuten oder besser, sie ist unmusikalisch. So wäre die einzige Form, in der der Manon Lescaut-Stoff musikalisch zu gestalten wäre, die der Variation oder des Rondos; man denke etwa an Richard Strauss' „Till Eulenspiegel".

Schon die dem Bunde Auber-Scribe zu dankende komische Oper „Manon Lescaut" vermochte sich nicht zu halten und wurde später in ein Ballett umgewandelt. Die beiden neuen Bearbeitungen Massenet's und Puccini's sind nur lose Aneinanderreihungen verschiedener Szenen des Romans. Aber die Textdichter Massenets hatten wenigstens geschickt gewählt, indem sie jene Bilder zusammenrückten, in denen Manon immer wieder zu Des Grieux zurückkehrt. Puccini's unbekannter Textdichter aber zeigt uns im ersten Bilde die Entführung der fürs Kloster bestimmten Manon durch Des Grieux, im zweiten Manon's Anfenthalt im Hause des reichen Géront, von wo sie ans juristisch unerklärlichen Gründen verhaftet weggeführt wird. Ein drittes Bild zeigt die Deportation, das vierte Manon's Tod in der Einöde. Aus diesen Szenen bekommt man überhaupt keine Ahnung von dem wirklichen Problem des ganzen Stoffes. Man kann

sich daraus höchstens folgende Liebesgeschichte entwickeln:

In Manon, die von ihrem Bruder dem Wüstling Géront in die Hand gespielt werden soll, während sie glaubt, ins Kloster gebracht zu werden, verliebt sich ein junger, armer Kavalier Des Grieux. Er entführt sie. Vom Reichtum geblendet, vom Bruder verführt, wird ihm Manon vorübergehend untreu, will aber mit ihm aus des reichen Géront Hause fliehen. Dass sie dafür verhaftet, ins Gefängnis gesteckt und gar zur Deportation verurteilt werden kann, ist dann eine masslose Strafe, wie das gemeinsame Ende der beiden Liebenden in der Oede der Verbrecherinsel unsinnig ist. Es ist die denkbar schärfste Verurteilung, die sich ein Komponist selber schreiben kann, dass er, der doch sicher auch den Roman des alten Abbé Prévôt kannte, eine solche Bearbeitung desselben vertonen konnte, wo doch alles Musikalische wie grundsätzlich aus dem ursprünglichen Stoffe herausgeschnitten war. In musikalischer Hinsicht bietet Puccini zwei kunstvoll gearbeitete Ensemblestücke: das Treiben der jungen Leute im ersten Bilde und die sehr fein herausgearbeitete Rokokoszene des zweiten Bildes. Den weit ausgesponnenen Liebesgesängen fehlt die Grösse. Auffällig ist es auch, dass dem Gesang nicht jene Glut der Empfindung noch auch die Weichheit der Hingabe verliehen ist, wie dem Orchester. Zwar gehen hier die Streicher sehr oft im Unisono mit den Singstimmen droben, aber während dem Instrumente die Ausspinnung der weiten Bogen vergönnt ist, fehlt dem Gesang der lange Atem.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes E. V. Am 27. Oktober fand am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, hier, die Seminar-Prüfung nach den Bestimmungen des Musikpädagogischen Verbandes statt. 4 Damen, Frl. Lydia Lenz, Margarete Bergemann, Selma Kaeber und Else Rottstock unterzogen sich derselben mit besten Erfolgen, die erteilten Prädikate waren: „Recht gut“ und „Gut“. Die Themen der Prüfungsaufsätze lauteten: „Bach und Händel, ihr Einfluss auf unsere Zeit“, „Die Entwicklung der Klaviersonate bis Beethoven“, „Schumann als Klavierkomponist“, „Wechselseitiger Einfluss der Nationen auf die Musik“. Für die methodischen, bzw. pädagogischen Klausurarbeiten waren folgende Aufgaben gestellt: „Die Anschlagsarten und die technischen Hilfsmittel beim Klavierspiel“, „Ueber das Vorstellungsleben der menschlichen Seele“. Als Prüfungskommissare fungierten Frl. Emma Koch und Frl. Anna Morsch, Berlin.

Zwei Schülervorspielabende, 20. u. 28. Oktober, veranstaltete das jetzt seit 6 Jahren bestehende Pädagogium für Musik, Friedenau, Direktorin Frau Emmi Born. Die Anstalt hat sich aus kleinen Anfängen, zunächst nur für Klavierspiel, entwickelt, ist jetzt auf Gesang, Violine, Violoncello, Theorie und Gehörbildung ausgedehnt und zählte im letzten Unterrichtsjahr bereits eine Frequenz von 155 Schülern. Die früheren öffentlichen Schüleraufführungen ergaben gleich den diesjährigen stets das Resultat ernster, auf künstlerischen Prinzipien beruhender Arbeit.

Die Konzertsängerin Frau Prof. Meta Seger, eine Schülerin Anna Wüllner's (Schwester Ludwig Wüllner's) ist als Gesanglehrerin in Prof. Breslaur's Konservatorium und Seminar, Direktor Gustav Lazarus, eingetreten.

Das Konservatorium der Musik von Max Pohl, Schöneberg-Berlin, erfreut sich von Jahr zu Jahr steigender Frequenz und zeigte in seinem diesjährigen zweiten Musikabend die Erfolge fleissigen, zielbewussten Strebens. Das reichhaltige Programm, Klavier, Violine und Ensemble, kam zu trefflicher Erledigung. Der Gesanglehrer der Anstalt, Konzertsänger Emil Severin, trug durch den warm empfundenen klangvollen Vortrag mehrerer Löwe'schen Balladen zum Gelingen des Abends bei.

Vermischte Nachrichten.

Professor Engelbert Humperdinck hat, wie gemeldet wird, seinen Kontrakt mit der hiesigen Königl. Hochschule für Musik für mehrere Jahre verlängert und bleibt Berlin erhalten. Vom Wiener Konservatorium war die Aufforderung an ihn ergangen, den Posten als Vorsteher einer Meisterschule für Komposition zu übernehmen, er entschied sich jedoch für Ablehnung des Antrages.

Max Reger legt Ende des Jahres seinen Posten als Dirigent des Pauliner-Chors an der Leipziger Universität nieder und gibt damit zugleich seine Stellung als Universitäts-Musikdirektor auf. Er begründet diesen Rücktritt durch die Erkenntnis, dass sich bei dem fortwährenden Wechsel der Gesangskräfte im Chor keine vollkommene künstlerische Gesangsleistung erzielen liesse. Reger's Stellung im Konservatorium bleibt durch diesen Rücktritt unberührt.

In **Hamburg** wurde vor kurzem auf dem Zentralfriedhof ein Grabdenkmal des berühmten Gesangsmeisters **Julius Stockhausen** eingeweiht. Das Denkmal ist von dem Münchener Bildhauer **Hans Obrist** geschaffen und zeigt auf hellem Sandstein das von Genien des geistlichen und weltlichen Liedes umschwebte Reliefbildnis des unvergesslichen Liedersängers. Bei der Enthüllung beleuchtete Prof. Dr. **Max Friedländer**, Berlin, die unverwelklichen Verdienste des Meisters um den Kunstgesang.

Die **Heidelberger Kammermusik-Konzerte**, gegründet durch Musikdirektor **Otto Seelig**, konnten in diesen Tagen auf ihr zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Der Gründer und Leiter ging von dem Gedanken aus, der vornehmen und intimen Kunst der Kammermusik den ihr gebührenden Platz in Heidelberg neben den vokalen und orchestralen Darbietungen des Bachvereins zu schaffen. Zuerst unter Mitwirkung Heidelberger Künstler und auswärtiger hervorragender Gesangskräfte im Logensaale abgehalten, wurden die Konzerte 1900 in die „Harmonie" und 1903 in die neuerbaute Stadthalle verlegt und im Laufe der Jahre die bedeutendsten auswärtigen Quartettgesellschaften zu denselben herangezogen. Sie bilden zum Teil heute noch den Stamm der Veranstaltungen. Es haben u. a. mitgewirkt: das Münchener Benno Walter-Quartett, das Heermann-Becker-Quartett, das Böhmische-, Brüsseler- und Petersburger-Quartett.

Der in weitesten Kreisen bekannte Konzert- und Oratoriensänger **Eduard E. Mann** in **Dresden**, feierte am 25. Oktober das Jubiläum seiner 25jährigen Wirksamkeit im öffentlichen Konzertleben. Eduard E. Mann ist in **Grossenhain** geboren und ist auch dort zum erstenmal in einem Konzert der Grossenhainer Liedertafel als Solosänger aufgetreten. Seit jener Zeit hat er über 300 mal in weltlichen und geistlichen Konzerten als Solist mitgewirkt und zwar in mehr wie 100 Städten Deutschlands. Auch als Gesangspädagoge hat sich Eduard E. Mann einen hervorragenden Platz erobert, er ist Lehrer am Königl. Konservatorium zu Dresden, hat aber auch als Privatlehrer eine reiche Tätigkeit entfaltet, Schüler aus allen Ländern zählen zu den seinigen.

Im Musiksalon **Bertrand Roth** zu **Dresden** werden auch in diesem Jahre die künstlerischen Darbietungen „zeitgenössischer Tonwerke" fortgesetzt. In den beiden Matinéen, 18. Oktober und 1. November, kamen Werke von **Bolko Graf von Hochberg**, Quartette und Lieder, und von **Emil Sauer**, 1. und 2. Klavierkonzert, zur Ausführung.

Im zweiten Symphonie-Konzert der städtischen Kapelle in **Mainz** am 21. Oktober d. J. gelangte die „Symphonie" H-moll von Professor Dr. **Fritz Volbach** unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung aus dem Manuskript. Das Werk fand starken Beifall. Der zweite Satz (Scherzo) musste wiederholt werden; den tiefsten Eindruck machte der breit ausgesponnene dritte Satz (Adagio). Die „Symphonie" wird in Kürze im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, erscheinen.

Die kleinen Orchesterstücke von **Hugo Kaun**, op. 70 (Albumblatt, Variationen, Rondo), die von der **Königl. Kapelle** in **Berlin** zur Uraufführung gebracht und im letzten Winter schon von zahlreichen Kapellen im In- und Auslande gespielt wurden, sind auch in der kommenden Saison von namhaften Orchestern auf das Programm gesetzt. So in Budapest, Dessau, Hildesheim, Leipzig, Rostock u. a. m. Sie erschienen im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde.

Bücher und Musikalien.

Paul Zilcher, op. 35 „Kleine Stimmungsbildchen", 8 leichte Klavierstücke.

Rudolf Tanner, Leipzig.

Wir sind dem Komponisten schon öfter auf den Pfaden der Jugendliteratur begegnet und konnten das, was er für die Kleinen schrieb, nur willkommen heissen, — in ihrem leichten melodischen Fluss, ihren einfachen Harmonien und frischen Rhythmen bieten seine Stückchen in der Tat das Material, um Lust und Liebe zur Tonkunst in unserer Jugend zu wecken und zu erhalten. Das vorliegende Werk zeigt alle Vorzüge der früher besprochenen; die in kleinen Rahmen gefassten Sätzchen, zumeist nur eine Seite lang, tragen die Titel „Heiter", „Ergebungsvoll", „Wohlgemut", „Sehnsüchtig", „Träumerisch", „Nachdenklich", „Neckisch" und „Sorglos"; Lust und Frohsinn wechselt in ihnen mit kindlichem Sinnen und Träumen, der Charakter des Jugendlichen bleibt aber stets gewahrt. Wir können die Stückchen, die noch in den Rahmen der Elementarstufe fallen, warm empfehlen.

Stepan Esipoff, op. 10. Sechs melodische Studien.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Stepan Esipoff ist uns als Jugendkomponist eine neue Erscheinung, sein Werk führt ihn auf's trefflichste ein. Es vereinigt instruktive Elemente mit anmutiger Melodik und zwar in so geschickter Weise, dass die kleinen Studierenden den Ernst hinter dem munteren Spiel kaum gewahr werden. Die einzelnen Studien nennen sich „Ein lustiger Einfall" (Doppelgriffe und Tonleitern"), „Dämmerung (Handgelenk-Uebung), „Sommerzeit" (Triolen-Läufe), „Hüpfende Feen" (Handgelenk-Uebung), „Auf stürmischer See" (Arpeggien und gebrochene

Akkorde), „Schneeflocken“ (Triller-Etüde). Die Stückchen sind durchweg frisch, flott und melodisch, am hübschesten No. 4, das leider den wenig geschmackvollen Titel „Hüpfende Feen“ trägt, eine zierliche Sextenstudie im $^{6}/_{8}$ Takt, rhythmisch lebendig und von ansprechendem Klangreiz. Das Werk, das in 6 Einzelheften erschienen ist, darf warm zu fleissigem Gebrauch empfohlen werden.

Anna Morsch.

Martin Jacoby, op. 32. 4 Stücke für Violine und Klavier. No. 3 „Berceuse“.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein einfaches, schlichtes Musikstück, aber nicht für Anfänger. Die Begleitung ist harmonisch abwechslungsreich und mit Verständnis angefertigt, ohne überladen zu sein.

Anton Dvořak, op. 101 No 7. Humoreske für Pianoforte. Für Pianoforte und Violine von Wilhelmy und Rehfeld.

N. Simrock, Berlin.

Für Pianoforte ist diese Humoreske schon längere Zeit bekannt; teilweise neckisch, aber doch graziös, ist sie bei sehr sauberer Wiedergabe gewiss ein sehr dankbares Musikstück. Wenn auch das Arrangement von Wilhelmy etwas schwerer ist als das von Rehfeld, so erfordert auch schon das letztere einen ganz tüchtigen Geiger. Es gibt von Dvořak in seinen bewegten Sätzen vielfach bedeutendere Sachen, als das hier vorliegende Werkchen.

Otto Taubmann: Gluck's Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis“. Nach Richard Wagner für Violine und Klavier bearbeitet.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es wäre wünschenswert, dass einzelne Nummern aus Gluck's Opern mehr als bisher für Violine und Klavier bearbeitet würden. Das Edle und Würdevolle in dieser Musik kann unserer Jugend gar nicht oft genug vorgeführt werden. Zur Erlangung eines schönen breiten Tones ist „Gluck“ bestens zu empfehlen.

Alfred Moffat: Six Pièces faciles pour Violon avec accompagnement de Piano (1ère et 3me Positions). No. 2 Passepied.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Seinem rhythmischen Charakter nach ist dieses Werkchen halb eine Mazurka und halb ein Steyrisch; melodisch und effektvoll kann es jeder talentvollere Geiger spielen, der die dritte Lage sicher beherrscht. Derartige kleine geschmackvolle Salonstücke in bewegterem Zeitmasse sind immerhin als eine Bereicherung der Violin-Literatur anzusehen.

Dagobert Löwenthal.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

Forsetzung des General-Versammlungs-Berichts.

Zu Punkt b „bei der Aufnahme neuer Mitglieder, §§ 5 bis 8 der Satzungen „Erwerb der Mitgliedschaft“ ausser der musikalischen auch die allgemeine Bildung zu berücksichtigen“, spricht Professor Richard Schmidt. Er betont die Notwendigkeit dieser Berücksichtigung aus den in letzter Zeit massenhaft gemeldeten Gründungen von Konservatorien und Seminaren, von denen sich viele zur Aufnahme in den Verband melden unter dem Hinweis, dass es für das Aufblühen der Anstalt wichtig sei, Mitglied des Verbandes zu sein. Nähere Erkundigungen ergaben dann oft, dass es jüngere Musiker waren, deren Allgemeinbildung unter dem Niveau stand, das wir heute für unsere Studierenden fordern. Solche Leiter in den Verband aufzunehmen, erscheine ausgeschlossen und der Vorstand ersucht um die Ermächtigung, bei Neuaufnahmen auch die allgemein wissenschaftliche Bildung berücksichtigen zu dürfen.

Aus der lebhaften Diskussion ergab sich folgender Antrag von Frl. Dr. Stieglitz: „Ich beantrage, dass Musikinstitute, die erst ins Leben treten wollen, nicht ohne weiteres vom Musikpädagogischen Verband aufgenommen werden können, sofern nicht der Leiter durch seine bekannte einwandfreie künstlerische Persönlichkeit oder pädagogische Tüchtigkeit eine Gewähr bietet. Es ist dem Leiter vielmehr zunächst eine Probezeit zu stellen, in der er sich das Vertrauen erwirbt, das Institut im Sinne des Musikpädagogischen Verbandes zu führen.“

Dem Antrage wurde mit grosser Majorität zugestimmt.

Punkt c „eine Geschäftsordnung auszuarbeiten, welche sowohl den Verkehr zwischen dem Vorstande als auch den geschäftlichen Gang der Prüfungen regelt“ begründet Frl. Anna Morsch. Sie verliest die Hauptpunkte, welche die Geschäftsordnung enthalten soll und schildert den geschäftlichen Gang bei den Prüfungen, wie er sich aus der Praxis heraus entwickelt hat und bei den Prüfungen der letzten $1^{1}/_{2}$ Jahre durchgeführt wurde. Er bietet Gewähr für korrekteste Erfüllung aller in der Prüfungs-Ordnung niedergelegten Forderungen; er soll, das Einverständnis der Versammlung vorausgesetzt, in die geplante Geschäftsordnung mit aufgenommen werden.

Ebenso die Zahlung einer Pauschalgebühr für alle zur Prüfung notwendigen Formulare,

Diplom, Schreibgebühren, Porti u. s. w., deren Einzelberechnung der ohnehin überlasteten Geschäftsstelle bei den sich mehrenden Prüfungen zur Unmöglichkeit wird. Der Vorstand erlaubt sich daher zur Vereinfachung der Berechnung die einheitliche Gebühr von **5 M.** für jeden Prüfling vorzuschlagen, wofür der Direktor, bez. Privatlehrer alle Formulare mit Einschluss des in Rundschrift ausgefüllten Diploms frei erhält.

Das Einverständnis wurde nach kurzer Diskussion ausgesprochen.

Zu dem unter Punkt 2 der ausserordentlichen Generalversammlung gestellten Antrage: „Beratung und Beschlussfassung über Aenderungen der Aufnahme-Bedingungen zum Eintritt in das Seminar, a, Streichung der „Ausnahmen“ bezüglich der wissenschaftlichen Bildung nimmt der 1. Vorsitzende, Professor Xaver Scharwenka, selbst das Wort:

„Zu diesem Punkt des Antrages führen mich in der Hauptsache zwei Gründe, der eine mehr geistiger Natur, der zweite in die Praxis eingreifend. Ich gestatte mir, Ihnen den ersteren zu entwickeln und anknüpfend daran unsere Schriftführerin, Frl. Morsch, zu ersuchen, Ihnen an der Hand des Aktenmaterials den zweiten Grund klarzulegen.

Wir sind, wie Sie alle wissen, bei unseren Bestrebungen von einem ganz bestimmten Kernpunkt ausgegangen, wir wollten die Ausbildung zum musikalischen Lehrberuf auf einer vorhergegangenen guten, allgemeinen, wissenschaftlichen Bildung aufbauen und stellten die Ihnen Allen bekannten Vorbedingungen fest: Für die Schüler das Zeugnis für die Berechtigung zum einjährigen Dienst oder eine gleichwertige Schulbildung; — für die Schülerinnen der einjährige, erfolgreiche Besuch der I (obersten) Klasse einer höheren Mädchenschule oder einer dem Lehrplan derselben entsprechenden Bildung.“

Wir hatten Ausnahmen bei der Aufnahme vorgesehen: „Bei aussergewöhnlicher musikalischer Begabung oder bei besonderen Lebensverhältnissen“, verlangten dann aber: Wissenschaftliche Nachstudien während des seminaristischen Studiums und Zeugnisse darüber bei dem Fachexamen.

Meine Erfahrungen sind nun folgende:

Es ist selbst bei der absolvierten höheren Mädchenschule oder anderer entsprechender Bildung oft recht schwierig, die jungen Damen, mit denen wir es heute noch zumeist zu tun haben, in die Gebiete der allgemeinen Erziehungslehre, der Psychologie und Logik einzuführen, die bei unserer Ausbildung, und zwar mit Recht, gefordert werden. Hier hilft kein Drill, kein mechanisches Lernen, hier muss lebendiges geistiges Erfassen und Durchdringen des Stoffes von seiten der Zöglinge eintreten. Unsere bisherigen Mädchenschulen legten zu wenig Gewicht auf die Entwicklung des Denkvermögens; vielleicht schafft die jetzt beschlossene Reform des Mädchenschulwesens Wandel und erleichtert uns später unsere Aufgabe. Aehnliche Erfahrungen, wie ich sie auf meinem speziellen Gebiet gemacht, sind mir von anderen Fachlehrern, z. B. der Musikgeschichte, Aesthetik, mitgeteilt worden, sobald es sich darum handelte, nicht trockene Jahreszahlen einzudrillen, sondern eine lebendige geistige Erfassung der Entwicklung und des Wesens der Musik herbeizuführen.

Versagt hier schon oft die höhere Mädchenschulbildung, die doch durch die Einführung in die Literatur, in die Fremdsprachen einen weiteren Gesichtskreis geschaffen hat, so reicht die Ausbildung auf unseren, im allgemeinen sehr tüchtigen Volksschulen, deren Ziel sich auf möglichst praktische Erfassung der Kenntnisse richtet, vollends nicht aus, um so mehr, als sie im Kindesalter, mit dem 14 Lebensjahre abschliesst.

Nun haben wir, als Ausnahmen, die wissenschaftlichen Nachstudien während unserer seminaristischen Ausbildung gestattet, hier hat aber die Praxis in verschiedenen Fällen, selbst bei bestem Willen, die Unmöglichkeit der Vereinigung beider Studien erwiesen. Es ist nicht so ganz wenig, was wir von unseren Zöglingen verlangen, es ist aber während eines dreijährigen Studiums zu erreichen: sollen aber noch wissenschaftliche Studien hinzutreten, so liegt die Gefahr der Ueberbürdung nahe, oder es wird eins auf Kosten des anderen vernachlässigt, schliesslich die Wissenschaft ganz bei Seite gesetzt. Kommt dann der Termin der Prüfung und die Zeugnisse der wissenschaftlichen Nachbildung sollen vorgelegt werden, dann ergeben sich die Lücken, es folgen unliebsame Erörterungen, Enttäuschungen, Verstimmung!

Ich bin darum durchaus der Meinung, dass wir die Zöglinge nicht eher in die Seminare aufnehmen, als bis sie uns den Beweis der geforderten wissenschaftlichen Bildung erbringen.“

(Schluss folgt.)

* * *

Mitteilung des Vorstandes.

Anschliessend an die in der 1. Oktober-Nummer des Verbandsorgans „Der Kl.-L.“ erfolgte Bekanntmachung, die allen Mitgliedern gleichzeitig mit der Einladung zur ordentlichen und ausserordentlichen Generalversammlung zuging, gestattet sich der Vorstand noch einige nähere Mitteilungen über den zur Einführung kommenden einheitlich geregelten Geschäftsgang.

1. Alle Briefe und Sendungen sind fortan, behufs schnellerer Erledigung, nur noch an eine Adresse und zwar an die Geschäftsstelle, Berlin W., Ansbacherstr. 37, zu richten. Der Adresse ist ein Untervermerk der Kommission, bezw. Abteilung hinzuzufügen, für die sie bestimmt sind. Es bestehen z. Zt. folgende Kommissionen:
   a) Zulassungs-Kommission, welche alle auf die Prüfung bezüglichen Fragen regelt,
   b) Aufnahme-Kommission, welche die Ge-

suche um Aufnahme in den Verband prüft und entscheidet,

c) **Kommission für Rechtsfragen**, welche alle strittigen Fälle unter Hinzuziehung des juristischen Beirats, Herrn **Rechtsanwalt Axter**, erledigt,

d) **Lehrplan-Kommission**, welche in verschiedene Unterabteilungen gegliedert ist und alle begonnenen Arbeiten fortführt.

Eine Anfrage in Prüfungsangelegenheit wäre somit zu adressieren:

An die
Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes
Abteilung: Zulassungs-Kommission.

Sonstige **Fragen und Anträge** sind gleichfalls an die Geschäftsstelle zu richten mit dem Untervermerk:

Zu Händen des 1. Vorsitzenden Herrn Prof.
Xaver Scharwenka.

2. Laut Vorstandsbeschluss haben sich die Mitglieder des Vorstandes verpflichtet, in Verbands-Angelegenheiten **keinerlei private Auskunft**, weder schriftlich noch mündlich, mehr zu erteilen; alle Anfragen sind schriftlich einzureichen und werden der betr. Kommission übermittelt, bzw. dem Gesamtvorstande vorgelegt und **nur schriftlich** erledigt.

* * *

N.B. Die in der vorigen Nummer angekündigte Entgegnung und Klarstellung in Sachen Herrn Musikdirektor Heidingsfelds, Danzig, wird unseren gesamten direkten Mitgliedern in den nächsten Tagen unter Kreuzband zugesandt; der Entgegnung geht der Angriffs-Artikel voraus.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: Herr Otto Thamm, Leipzig, 5 M., Tilsiter Musiklehrerinnen-Verein 15,25 M., M. G. in P. 2 M., V. W. in K. 2 M., Frl. Marie Buchholz, Köslin, 4 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

☛ *Der heutigen Nummer liegen Prospekte von* ***Richard Kaun, Berlin:*** *„Verzeichnis über Weihnachtsmusik" und* ***C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:*** *„Aufgabenbuch für die Harmonielehre von Karl Pieper" bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.*

D. E.

VERLAG VON ARTHUR P. SCHMIDT

BOSTON Lindenstr. 16 **LEIPZIG** Lindenstr. 16 **NEW-YORK**

Ausgezeichnet für den Unterricht

Kompositionen für Klavier

von

Ludvig Schytté

Op. 66. **Etudes faciles et progressives.** 3 Hefte à 4.—

Aus Op. 66. **Fünf instruktive Stücke.**

- No. 1. Haschemann . . —.60
- „ 2. Lustig vorwärts . —.80
- „ 3. Fröhliche Jugend . —.60
- „ 4. Schmetterlingsjagd —.60
- „ 5. Hexensprünge . . —.80

Urteile:

. . . die Art dieser Arbeit verrät uns sofort den gewiegten und geschmackvollen Musiker. Man vergißt bei diesen **feinen Melodien**, bei der **poetischen Stimmung**, die Schytté jedem Satz zu verleihen weiß, ganz den technischen Zweck, und besonders die Jugend wird diese Etuden mit Lust studieren.

Der Klavier-Lehrer.

Wir erhalten hier eine Etudensammlung, die das Prädikat **„vorzüglich“** verdient und begabten Klavierschülern besondere Freude bereiten dürfte. Der Komponist hat es hier sehr gut getroffen, den technischen Zweck hinter **anmutigem** und **sinnreichen Tonspiel** zu verbergen.

Musikalische Rundschau.



LUDVIG SCHYTTÉ.

Op. 76. **Sechs moderne Sonatinen** . . . . . je 1.50

No. 1.	C dur	No. 2.	G dur
No. 3.	D dur	No. 4.	F dur
No. 5.	C dur	No. 6.	A moll

Urteile:

Seit langer Zeit haben uns keine für instruktive Zwecke bestimmte Klaviersachen eine Freude bereitet, wie diese **reizenden, leicht ausführbaren** Sonatinen. Wir haben dieselben mit **wahrem Wohlbehagen** in einem Zuge von A bis Z durchgespielt.

Schweizerische Lehrerzeitung.

Namentlich unserer klavierspielenden Jugend, denen die Sonatinen als Studien und Vorspielstücke **die besten Dienste** leisten können, seien die 6 Hefte empfohlen.

Schweizerische Musikzeitung.

Op. 93. **Sechs Rondos in Tanzform für kleine Leute.**

- No. 1. Sylphen und Nixen 1.20
- „ 2. Ländliches Fest 1.20
- „ 3. Plauderei 1.20
- „ 4. Der Hochzeitszug unter der Linde 1.20
- „ 5. Eine spanische Geschichte . . 1.20
- „ 6. Aus dem schönen Italien . . . 1.20

Urteil:

Ausgezeichnete Kinderstücke: lustig, zierlich, anspruchslos, werden sie kleinen Leuten mit nicht zu kleinen Händen und gewandten Fingern wirkliches Vergnügen machen.

Neue Musikalische Presse

Op. 133. **Fantasien und Bilder.**

- No. 1. Aus dem schwedischen Volksleben 1.20
- „ 2. Spanische Tanz-Szene 1.20
- „ 3. Einsame Stunde 1.20
- „ 4. Maurischer Tanz 1.20
- „ 5. Sommerträume. Valse Lente . 1.20
- „ 6. Waldgeister 1.20
- „ 7. Es ist lange her. Gavotte . . 1.20
- „ 8. Fest im Dorf 1.20

Op. 139. **Neue Erzählungen.**

- No. 1. Der Dorfschmied 1.20
- „ 2. Im Ballsaal 1.20
- „ 3. Ueber Stock und Stein 1.20
- „ 4. Die Aeolsharfe 1.20
- „ 5. Libellen 1.20
- „ 6. Madrilena 1.20
- „ 7. Der Minnesänger 1.20
- „ 8. Sternschnuppen 1.20

Op. 143. **Musikalische Erinnerungen.**

- No. 1. Im Zigeunerlager . . . . . . —.80
- „ 2. Beim ländlichen Reigen . . . —.80
- „ 3. Sturmwetter . . . . —.80
- „ 4. Bootfahrt im Mondenschein . . —.80
- „ 5. Das Wettrennen . . . . . . —.80
- „ 6. Wolkenzug . . . . —.80
- „ 7. Der Flüchtling . . . . . . —.80

Urteil:

. . . . unserer Jugend wieder einen Strauss **melodiöser** und **klangvoller** Charakterstückchen bietet, aus denen sie einerseits **Freude** und **Anregung** schöpfen, andererseits aber eine tüchtige Menge inbezug auf **flüssiges Spiel** und **hübschen Vortrag** lernen können.

Der Klavier-Lehrer.

Neu op. 156 ***Neu***

- No. 1. La Fontaine lumineuse 1.20
- „ 2. Maurischer Marsch 1.20
- „ 3. Ein Traumbild 1.20
- „ 4. Abendmusik 1.20

Sämtliche Werke stehen zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung bereitwilligst zur Verfügung.

Bitte gratis zu verlangen!
a) Verzeichnis ausgewählter Klaviermusik
b) Verzeichnis ausgewählter Instrumentalmusik
} **mit Schwierigkeitsangabe und Komponistenporträts**

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Bianka Morill, **Gesangspädagogin. Dresden. Münchnerstrasse 17 p.**
Sprechunterricht nach einem Lautbildungsgesetz.
Gesangunterricht nach einem Tonbildungsgesetz.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. **Oktober** und **Januar** j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.** von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigskirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 86.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Stimmbildung für Redner und Sänger
Methode A. Kuypers
Ausbildung im Gesang
für Bühne und Konzert.
BERLIN W., Ansbacherstr. 40 I
Sprechstunde:
Montag und Donnerstag 1—2 Uhr.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— **Berlin-Charlottenburg II,** —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, **Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.**
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Berlin S., Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1908.** **XXXI. Jahrgang.**

Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?

III. Praktische Demonstrationen der rhythmischen Gymnastik und des Solfège.

Von

Friedrich Färber, Altona.*)

Die „Demonstrationen zur Methode Dalcroze" umfassten die Vorführung einer Anzahl von Uebungen, wie sie im Verlaufe der ersten 1½ Jahre beim Unterricht nach dieser Methode vorkommen. Von den ausführenden Schülern hatten die ältesten etwa 1½ Jahre, die jüngsten ca. ¾ Jahr wöchentlich zwei Unterrichtsstunden gehabt. Die Uebungen waren in bunter Reihe aus dem Unterrichtsgange gewählt. Diese etwas willkürliche Zusammenstellung war vorgenommen, um sowohl bei den Zuschauenden, als auch bei den Ausführenden kein Gefühl der Eintönigkeit hervorzurufen.

Die „Methode Dalcroze", mit seinen bekannten Kinderliedern und Reigen in keinem Zusammenhange stehend, beginnt mit der „rhythmischen Gymnastik", die in der Weise des Betriebes seine eigene Erfindung ist. Dass der Rhythmus in der Musik eine Hauptrolle spielt, ist eine alte Erkenntnis. Aber so sehr auch von allen Seiten die notwendige Ausbildung des rhythmischen Gefühls gefordert wurde, hat meines Wissens erst Dalcroze eine Methode ausgearbeitet, nach welcher rhythmische Kombinationen, unabhängig von der Ausführung der Musik, bis zur sicheren geistigen Erfassung geübt werden können. Beim Musikunterricht verbindet er die rhythmische Gymnastik bald mit der „Solfège-Methode", die in Frankreich und der Schweiz schon seit langem in Gebrauch ist. Auch die Solfège-Methode ist durch Dalcroze in eigenartiger und praktischer Weise ausgestaltet worden, so dass er mit ihr Erfolge erzielt, die an das Unglaubliche grenzen, und durch seine Verbindung der Solfège-Methode mit der Harmonie-, Modulations- und Kompositionslehre erzielt er selbst Schüler von nur mässiger Begabung zu verblüffender Gewandtheit im Improvisieren.

*) IV. Musikpädagogischer Kongress, Pfingsten 1908 zu Berlin.

Die rhythmische Gymnastik baut Dalcroze noch nach einer andern Richtung hin aus. Er will die Kunst der Orchestik des Altertums zu neuem Leben erwecken, jene Kunst, die durch die Vereinigung von Musik und Gebärden diejenige Stimmung unmittelbar zum Ausdruck zu bringen hatte, welche durch die Handlung des Dramas erweckt werden sollte. Auf dem III. Kunsterziehungstage im Oktober 1905 zu Hamburg sagte der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Prof. Dr. Lichtwark: „Musik und Gymnastik, in ihren Urformen vereint, sollen uns ein Geschlecht freier Menschen heranbilden helfen, das die anerzogene Scheu vor der Selbstdarstellung verloren hat.“ Das ist auch eines der Ziele Dalcroze's. — Ueber die Berechtigung und den Wert dieser Bestrebungen werden die Meinungen auseinandergehen, aber davon wird die Tatsache nicht berührt, dass Dalcroze durch seine Art des Musikunterrichts seinen Schülern eine musikalische Bildung gibt, die sie befähigt, Musik durch das Gehör mit einem Verständnis aufzufassen, das für ihre Beurteilung der Kunst und der Intensität ihrer Wirkung nicht hoch genug veranschlagt werden kann.

Als Apperzeptionshilfe für die Erfassung der ersten rhythmischen Gebilde nimmt Dalcroze das mehr oder weniger vorhandene metrische Gefühl in Anspruch, das jedem normalen Kinde infolge des von ihm stets mit Vergnügen geübten Laufens und Gehens innewohnt. — Die rhythmische Gymnastik beginnt mit Marschier- und Taktierübungen. Die Schüler erlernen das Taktieren aller Taktarten: $^2/_4$ $^3/_4$ $^4/_4$ $^5/_4$ bis $^9/_4$ und $^{12}/_4$, abwechselnd mit beiden Armen. Dazu wird marschiert und der betonte Taktteil durch Stampfen mit dem Fuss markiert.

Programm:

1) a. Marschieren im $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^5/_4$ Takt.

Damit diese Uebungen nicht gedankenlos automatisch ausgeführt werden, findet ein häufiger Wechsel unter ihnen statt, der auf das Kommando „hop“ in vorher verabredeter Weise zu erfolgen hat; es wird z. B. mit dem rechten Arm $^3/_4$ taktiert. Auf 3 ertönt das Kommando „hop“, dann übernimmt der linke Arm im folgenden Takte auf 1 die Taktierbewegung u. dergl. Es lassen sich da zahllose Varianten erfinden.

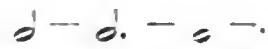
1) b. Wechsel der Tonarten auf Kommando:

1. 1 Takt nach „hop“,
2. in demselben Takte, in dem das Kommando erfolgt.

Die einzelnen Taktarten werden ausserdem an die Tafel geschrieben:



2) a. Vorführung der Ausführungsart der Notenwerte:

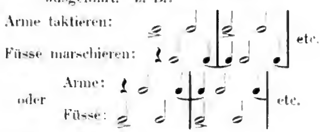


Vorläufig ist die ♩ metrische Takteinheit. Jede neue Note ist ein neuer Schritt. Da nun die 𝅗𝅥 2 Takteinheiten enthält, so bleibt der marschierende Fuss bei der 𝅗𝅥 zwei Viertel lang stehen, das II. Viertel wird dabei durch eine kleine Kniebeuge markiert, während die Arme je nach Verabredung Viertel- oder halbe Noten taktieren. Bei der 𝅗𝅥. bleibt der Fuss drei Viertel lang stehen, das II. und III. Viertel wird durch ein leichtes Berühren des Fussbodens mit dem freien Fuss an verschiedenen Stellen, sowie durch graziöses Hin- und Herwiegen des Oberkörpers angedeutet.

Aehnlich werden die Werte 𝅝 — 𝅝 ♩ — 𝅝. ausgeführt.

2) b. Synkopen:

Synkopen werden in verschiedenster Weise ausgeführt. z. B.:



2) c. Verschiedene Rhythmen.

Durch Zusammenstellen verschiedener Rhythmen lassen sich auch hier zahllose Variationen erfinden, die alle an die Tafel geschrieben, marschiert, taktiert werden und immer auf „hop“ untereinander wechseln. Dieses Wechseln auf „hop“ bezeichnet Dalcroze als „die Krone der rhythmischen Gymnastik“, da es das Interesse und die Aufmerksamkeit der Schüler nicht erlahmen lässt.

3) a. Singen verschiedener Tonleitern von do bis do.

c des e f g as b c b as g f e des c — e f — — f moll.

c des es f g as b c b as g f es des c — g as — — as dur.

3) b. Hinauf und hinunter verschiedene Tonarten.

D dur cis d e fis g a h cis —

A dur cis h a gis fis e d cis.

Diesen Uebungen geht natürlich eine ganze Anzahl gesungener Uebungen vorher, die den Zweck haben, das Erkennen, Auffassen und

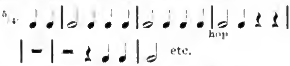
Ausführen ganzer und halber Tonstufen zu erlernen.

4) a. Marschunterbrechung. (Pausen aushalten ohne zu zählen.)

Es wird z. B. im $^5/_4$ Takt marschiert. Plötzlich ertönt auf dem III. Viertel „hop" und in der Stellung des III. Viertels wird je nach Verabredung 2, 3, 4 Takte lang unbeweglich still gestanden und nach Ablauf der betr. Taktzahl weiter marschiert. Die Schüler dürfen während der Pausen nicht zählen, auch nicht mit den Augenlidern oder der Zunge, sondern sollen es lernen, die Taktzahl lediglich durch ihr rhythmisches Gefühl abzuschätzen.

4) b. Mit Auftakt in verschiedenen Rhythmen.

Mit Auftakt. z. B. (2 Takte Pause)



5) a. Allgemeine Atemübung nach Zählen.

Das Einatmen geschieht unhörbar durch die Nase, das Ausatmen wird durch Blasen hörbar gemacht.

5) b. Singübung mit Atmung und Phrasierung.

6) a. Von c bis c vorgespielte Tonleitern erkennen.

b. Erkennen der Tonart vorgespielter Improvisationen.

Bedürfen keiner Erklärung.

7) Uebungen für das Gleichgewicht der Bewegungen. Auf Kommando springen und stehen bleiben.

Es wird in ziemlich schnellem Tempo (etwa $^{12}/_8$ Takt) gelaufen. Auf „hop" bleiben die Kinder a tempo stehen und drehen sich um.

8) a. Rhythmische Improvisation der Kinder.

Ein Kind denkt sich einen Rhythmus und marschiert ihn vor. Die andern Kindern marschieren ihn nach, und eines schreibt die marschierten Notenwerte an die Tafel.

b. Gesangs-Improvisation.

Eine Melodie wird an die Tafel geschrieben. Nachdem sie gesungen ist, werden z. B. 2 Takte fortgewischt und einem Schüler die Aufgabe gestellt, singend die 2 ausgewischten Takte durch 4 andere improvisierte so zu ersetzen, dass der Schluss der Melodie erhalten bleibt. Oder eine Melodie ohne Schluss ist angeschrieben und die Aufgabe besteht darin, dass ein Kind 2 oder mehr Takte hinzusingt, die zu einem rhythmisch befriedigenden Schluss auf der Tonika führen. Bei vorgeschrittenen Schülern werden auf diese Weise Modulationsübungen gemacht, indem der zu improvisierende Schluss z. B. in die Tonart der Dominante zu modulieren hat.

9) Uebungen für die Unabhängigkeit der Glieder:

a. $^2/_4$ gehen, $^3/_4$ taktieren, auf „hop" wechseln.

b. Eine Hand $^6/_4$, die andere $^4/_4$.

c. Kopf $^2/_4$, ein Arm $^3/_4$, der andere $^4/_4$, Füsse $^5/_4$

10) Rhythmische Gehörsübung:

a. Der vorgespielte Rhythmus wird durch Marschieren wiedergegeben.

b. Die Hand schlägt den Rhythmus der Oberstimme, die Füsse marschieren den Rhythmus des Basses.

c. Der Rhythmus einiger vorgespielter Takte wird marschiert; währenddessen werden einige Takte in anderem Rhythmus gespielt und auf „hop" der II. Rhythmus von den Marschierenden aufgenommen;

d. Rhythmische Gedächtnisübung.

Bedürfen keiner Erklärung.

11) a. Dichorde, Trichorde, Tetrachorde etc.

Die Vorführung der Dichorde etc. unterblieb bei der Demonstration, weil diese Uebungen ohne Kenntnis der dafür von Dalcroze eingeführten Signaturen unverständlich bleiben müssen, und eine Erklärung dieser Signaturen in der zur Verfügung stehenden Zeit nicht mehr zu ermöglichen war. Die Uebungen bilden die Treffsicherheit und das Tonartenbewusstsein aus.

11) b. Eine Melodie in verschiedenen Tonarten singen.

Die angeschriebene Melodie ist nicht zu transponieren, sondern unter der Vorstellung irgend einer geforderten Tonartenvorzeichnung zu singen. Der Schluss ist dann so abzuändern, dass er in der verlangten Tonart erfolgt.

12) a. Crescendo, diminuendo.

Crescendo und decrescendo wird durch Klatschen mit den Händen und Stampfen mit den Füssen ausgeführt, in der Weise, dass die Hände cresc. machen, während gleichzeitig die Füsse das diminuendo ausführen, und umgekehrt.

12) b. accellerando und rallentando mit pathetischen Akzenten.

Nach Dirigieren eines Kindes wird accellerando und ritardando marschiert. Diese Uebungen haben zwar keinen hervorragenden Bildungswert, doch führen die Schüler sie mit solchem Vergnügen aus, dass sie oft als Belohnung für eine vorhergegangene besonders schwierige Uebung vorgenommen werden.

13) Langsame Märsche. (Uebergang zur Kallisthenie):

a. Ganze Noten auf verschiedene Art;

b. Krug tragen.

Die langsamen Märsche sind der Abschluss

der Rhythmischen Gymnastik und dienen nicht mehr ausschliesslich musikalischen Zwecken. Sie bilden den Uebergang zu den kallisthenischen Uebungen zum Zwecke paralleler Erziehung von Körper und Geist. (Weiteres hierüber in Dalcroze's Buch: „Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst“. Basel 1907.)

* * *

Zum Schluss erwidere ich auf einige an mich ergangene Anfragen, dass die „Methode Dalcroze“ lediglich die Ausbildung der Fähigkeiten zum Auffassen der Musik als ihr Ziel ansieht. Sie ist also kein Gesangunterricht, ebensowenig Klavier- oder Geigenunterricht. Wie sie in jedem einzelnen Falle dem speziellen Unterricht im Singen, Klavierspielen etc. beizufügen ist, das bleibt den Musiklehrern überlassen.

Was die so viel Widerspruch findende „Siebung“ der Schüler in Abteilungen, oder „in Schafe und Böcke“ betrifft, so ist eine solche bei dem Gesangunterrichte in der Schule doch wohl unvermeidlich, wenn die Leistungen nicht auf einem mehr als bescheidenen Standpunkt bleiben sollen. Nicht darin scheint mir „das schönste Ziel aller Volksbelehrung“ zu liegen, die Anforderungen an die normal Begabten nicht über das hinausgehen zu lassen, was auch „den Schwachen und Unmündigen erreichbar ist“, sondern den Durchschnittsschüler so zu unterweisen, dass er bei normaler Arbeit das Höchstmöglichste (soweit seine Individualität es zulässt) erreichen kann. Für nicht normal Begabte ist besonders zu sorgen, auch für die ganz Schwachen, dann brauchen sich diese auch nicht „vernachlässigt von der Tafel des Lebens zurückgedrängt“ zu fühlen. — Die Methode Dalcroze ist nach meiner Erfahrung im Stande, dem Durchschnittsschüler eine musikalische Allgemeinbildung zu verleihen, wie man sie in dieser Höhe bisher nur bei besonders Begabten ausnahmsweise erreichte, und daher freue ich mich, Gelegenheit gehabt zu haben, einer Anzahl Fachkollegen einiges aus dieser Methode zur Anschauung zu bringen.

Aus alten Mappen.

Unveröffentlichte Künstler-Briefe an Rudolph Niemann (1838—1898).

Zu seinem 70. Geburtstag.

Von

Dr. Walter Niemann, Leipzig.

Wir legen heute mit Recht besonderen Wert darauf, in künstlerischen Monographien über die Kunst den Menschen nicht zu vergessen. Der Zeit der grossen erschöpfenden Biographien scheint die Zeit einer reichen Fülle von Brief- und Memoiren-Veröffentlichungen gefolgt zu sein. Goethe's Mahnung, den Charakter des Menschen aus seinen Briefen kennen zu lernen, ist nun auch seit Längerem auf die musikalische Geschichtsschreibung übergegangen. Viel Unwesentliches, aber auch viel Wertvolles hat da die Oeffnung von Briefschätzen gebracht. Wie hat sich nicht Wagner's, von seinen übereifrigen Verehrern beinah ins Mythische vergrösserte Gestalt seit Publikation der letzten grossen Briefsammlungen (Wesendonk, Familienbriefe usw.) vermenschlicht und verlebendigt. Welche Verdienste hat sich La Mara (Marie Lipsius) mit ihren Briefsammlungen um Liszt und die intimere Kenntnis des Weimarer Kreises nicht erworben.

Wenn ich hier einige Briefe an meinen Vater, den hervorragenden Klaviervirtuosen und sinnigen Klavierkomponisten, vorlege, so will ich damit von vornherein die Hoffnung auf Sensation, auf Neues oder Ueberraschendes abweisen. Mein Wunsch geht dahin, kleine kulturgeschichtliche Bilder aus der musikalischen Nachromantik an der Hand der Briefe zu entwerfen, einige sympathische Künstlergestalten, Freunde meines Vaters, der unverdienten Vergessenheit zu entreissen, zur menschlichen und künstlerischen Erkenntnis einiger allgemein bekannter Tonkünstler ein paar kleine neue Bausteine herbeizutragen.

Das rein Biographische darf ich, da jedes musikalische Lexikon die äusseren Lebensdaten angibt, einigermassen beiseite lassen. In Leipzig (31. März 1853 bis Ostern 1856) durch Moscheles (Klavier), J. Rietz (Komposition), M. Hauptmann (Theorie), David, Heermann (Violine) und am Kgl. Konservatorium, in Paris 1857—58 durch Marmontel (Klavier) und Halévy (Komposition) herangebildet, war mein Vater seiner niedersächsisch-dithmarsischen Abstammung — er war aus Hebbel's Heimatsort, Wesselburen, gebürtig — treu geblieben und hatte seinen jungen Hausstand in Hamburg begründet; lange glückliche Jahre der gesuchteste Klavierpädagoge und gefeierte Virtuos der reichen Hansastadt. In seinen ersten Kompositionen sind Mendelssohn, besonders aber Schumann und Adolf Jensen seine Götter. Schon früh übertrug er Jensen's „Spanisches Liederbuch“ und die „Hafislieder“ in

herrlicher Weise für Klavier.*) Das „Murmelnde Lüftchen" aus dem ersteren hat fast die ganze musikalische Welt in seiner duftigen Klavierfassung gespielt. Jensen hatte von meines Vaters Verehrung für ihn durch beider Verleger Fritz Schuberth in Hamburg gehört und meinem Vater 1864 das Intermezzo No. 3 der „Vier Impromptu's" op. 20 gewidmet. Auf meines Vaters Sendung der Klaviertranskription des „Spanischen Liederbuches" kam Jensen's Antwort:

Berlin, 26. September 1867.
19 Hallesche Strasse.

Geehrtester Herr!

Leider komme ich erst heute dazu, Ihre freundlichen Zeilen, welche bestimmt waren, die von Ihnen übertragenen Lieder zu begleiten, zu beantworten. Es ist eine der schlimmsten Seiten Berlin's, dass man nie Herr seiner Zeit ist, nie vor Besuchen gesichert, die — oft sehr angenehmer und interessanter Art — die wenige Zeit, die man hier ohnehin stets hat, vollständig mit Beschlag belegen und manchen guten Vorsatz scheitern lassen. So war es kürzlich ein drei Wochen langer Besuch eines Bruders, der mich vollständig in Anspruch nahm und mich hinderte, Ihre Liebenswürdigkeit umgehend zu beantworten.



Rudolph Niemann.

Empfangen Sie demnach hiermit — wenn auch etwas spät — meinen herzlichsten Dank für die mir bewiesene Ehrenbezeigung und meine vollkommenste Anerkennung für die gewissenhafte, liebevolle Arbeit, welche Sie in den Uebertragungen geliefert haben. Der Klaviersatz darin ist musterhaft, das Ganze leicht ausführbar und meines Dafürhaltens vortrefflich geeignet, die Lieder auch in weiteren Kreisen bekannt zu machen.

Empfangen Sie somit nochmals meinen besten Dank und die Versicherung vorzüglicher Hochachtung

Ihres

Adolf Jensen.

Schon von Ostseebad Rauschen bei Königsberg i. Pr. hatte Jensen am 27. Juni 1864 die Widmung seines Intermezzo an meinen Vater mit einigen sehr freundlichen Worten begleitet:

„Wie ich dazu komme, Ihnen unbekannter Weise dieses Stück zuzueignen? Herr Schuberth ist die Ursache, der mir so viel von Ihren bedeutenden Talenten, von Ihrem vorzüglichen Klavierspiel wiederholt berichtet hat, von dem grossen Interesse endlich, welches Sie meinen Produktionen zuzuwenden die grosse Freundlichkeit haben .... Nehmen Sie diese Widmung freundlich auf und seien Sie meiner vollen Sympathie versichert."

Nach Sitte jener Jahre, in denen man noch Zeit zu später so erinnerungsreichen Stammbüchern fand, besiegelte ein Photographie-Austausch diese Künstlerfreundschaft. Eine bunte Reihe von Freunden oder Bekannten schlingt sich um meines Vaters Hamburger Jahre (1867—84). Alle namhaften, in Hamburg in jenen Jahren ansässigen Künstler findet man mit schriftlichen Zeichen vertreten: Stockhausen, der Meistersänger, der meinen Vater Freund und Partner so mancher Liederabende nannte, den ausgezeichneten Cellisten Albert Gowa, v. Bernuth, Ludwig Meinardus (Oratorien-Komponist und Kritiker), die beiden Lee's, den Geiger Marwege, den knorrigen, eigenartigen Komponisten und geistvollen Theoretiker Karl G. P. Grädener, René Lenormand (Kammermusik), Spengel, den späteren Meister-Chordirigenten des Cäcilienvereins, den Organisten Armbrust, den Musikschriftsteller und Klavierkomponisten Louis Bödecker, den Klavierpädagogen und viel zu wenig bekannt gewordenen Klavierkomponisten Karl von Holten, den Klavierpädagogen, Musikdirektor Adolf Mehrkens (Bachgesellschaft), Emil Krause vom „Hamburger Fremdenblatt", den verdienten Chronisten des Hamburger Musiklebens, gediegenen Musiker und Pädagogen, Musikdirektor Beständig (Singakademie usw.), den Cellisten Klietz u. a. Arrey v. Dommer herrschte am „Correspondenten", Riccius an den „Hamburger Nachrichten", Grund, der Nestor Hamburger Komponisten, lebte noch. Manch' andere Freundschaft schmiedeten die fleissig genutzten Jahre des Studiums in Leipzig, Paris und Berlin. Als schon Fertiger hatte mein Vater noch nach kurzer Unterweisung bei Liszt in Weimar,

*) Lieder aus dem „Spanischen Liederbuche" von Adolf Jensen, f. Klavier (2 Hefte), Hafislieder von Adolf Jensen, beides bei Fr. Schuberth, ohne Opuszahl.

in Berlin bei Hans von Bülow (Klavier) und Friedrich Kiel (Komposition) die höchsten musikalischen Weihen empfangen. Da waren denn in Leipzig sein Mitschüler Otto Dessoff, in Berlin u. a. Constantin Bürgel, der noch in Berlin lebende Klavier-Komponist Schumann'scher Richtung, in freundschaftliche Beziehungen zu ihm getreten. Daneben Adolph Kölling, namhafter Kammermusikkomponist, aus der komplizierten Komponistenfamilie Kölling. Freund Carl Kölling, der Bruder Adolph's, ging später nach den Vereinigten Staaten. Ein von ihm erhaltener Brief mag auszugsweise folgen, weil er das Märchen von der musikalischen Rückständigkeit der Union schon in den 70er Jahren zerstören hilft und ein gutes musikalisches Kulturbild jener Zeit am Hudson entwirft.

Po'Keepsie, 14. Mai 7?
College Hill Seminary.

„... Was Dir besonders wohl Interesse einflössen wird, kann wohl nur künstlerisches sein. Man ist in Deutschland im allgemeinen der Ansicht, dass hier die Musik noch sehr weit zurück ist, und da muss ich Dir doch gestehen, dass man sich darin täuscht; ich habe z. B. vor 3 Wochen die Neunte Symphonie gehört in einer Ausführung, sowohl vocal als instrumental, dass ich von diesem Augenblick erst weiss, welch' ein Riesenwerk es ist ... Rubinstein hat hier unzählige male gespielt und mit grossem Erfolg. Das ganze Concertwesen ruht hier in den Händen der Agenten und für eine Saison genügen für das ganze Land ein oder zwei Pianisten. Private Concerte zu geben für einen einzelnen Künstler ist rein unmöglich, denn die Kosten nehmen hier ganz andere Dimensionen an als drüben .... Das Leben in einer solchen Schule ist sehr angenehm und lucrativ. Sehr viel freie Zeit (die ich gehörig dazu benutzt habe) und gesellschaftliche Annehmlichkeiten. Dabei durchaus keine Sorgen."

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Auch eine bessere Aufführung, als sie die Komische Oper bot, hätte über diese im Werke liegenden Schwächen nicht hinwegtäuschen können. Um so weniger die Aufführung in der Komischen Oper, die nach keiner Richtung besonderes einzusetzen hatte. Donn Henny Linkenbach, der Darstellerin der Manon, fehlt jede starke Leidenschaft, die erst das Ganze begreiflich und erträglich machen könnte. Man darf nicht mit aller Vorsicht singen müssen, wenn man eine solche Rolle zu verkörpern hat. Vom neuen Tenor Otto Marack ist sehr oft die Rede gewesen, so dass man mit seinem Namen Hoffnungen verknüpfte, die zu erfüllen er nicht imstande ist. Darstellerisch versagte er gänzlich gegenüber der Aufgabe, einen verarmten Rokokokavalier zu verkörpern; gesanglich bot er bei lyrischen Stellen in der Mittellage schön ausgeglichenen Gesang. Die Höhe dagegen wird im Piano gaumig, im Forte zu offen.

Die Inszenierung zeigte zwei schöne Bilder, verdarb aber die Wirkung des einen durch jene Aufdringlichkeit zu verdeutlichen, was gar keine Verdeutlichung braucht, noch verträgt, in die so oft der grundsätzliche Realismus der Bühnenausstattung verfällt. Bei der Entführung Manons nämlich genügt es diesem Regisseur nicht, wenn auf der Bühne gesagt wird, dass das junge Paar im Wagen davonrast, man muss es auch sehen. So sieht man also im Hintergrunde eine automatische Kinderdroschke von dannen jagen. Für eine Posse ein nicht zu verachtender Bühneneffekt.

Aus diesem Niederlande reisst uns mit einem Zuge empor: der Name Caruso's, der in diesem Jahre bei einem dreimaligen Gastspiele auch jene wieder zu seinen Füssen zwang, die im letzten Jahre infolge einer leichten Stimmermüdung in ihm nur einen unter anderen grossen Sängern gesehen hatten. Er aber ist ein so grosser Künstler, dass man darüber fast vergisst, dass man kam, einen Sänger zu hören. Er ist der Darsteller eines Menschen, dem der Gesang das naturgewachsene Ausdrucksmittel ist. Darum hat man nie das Gefühl, kunstvollstem Gesang zu lauschen; man hört die einfache Rede. Darin liegt die einzigartige Stellung Caruso's. Es mag noch den einen oder anderen Sänger geben, der eine ebenso schöne Stimme ebenso gut geschult hat; es gibt ihm ebenbürtige Darsteller. Aber selbst bei Chaliapine ist der Gesang nicht in dem Masse Mittel der Menschengestaltung, ist die Einheit von Sänger und Schauspieler nicht so vollkommen, wie bei Caruso. Darum erliegt dieser Mann auch nicht den Gefahren des vielen Gastspielens; darum immer und überall diese ganz selbstverständliche Einordnung in das Ensemble, die Unterordnung unter das Kunstwerk.

Der Schluss des ersten Aktes von Leoncavallo's „Bajazzo" war mir bisher ein tolles

Komödienstück, aufdringlich in der Betonung des Widerspiels menschlicher Empfindungen gegen ein pflichtmässiges Schauspielen. Caruso machte aus dieser Szene ein geradezu niederschmetterndes Schicksalsbild eines vernichteten Menschen, den zu allem anderen noch der Fluch trifft, mimen zu müssen, was er erlebt. Aber hier habe ich trotz allem innerlich gejauchzt, dass es eine Singstimme gibt, so ehern, so gesund, dass ein Mensch so etwas singen kann, was doch Hinausschreien ist eines zerfleischten Herzens. Das ist ein Gipfelpunkt künstlerischen Erlebens. Das Publikum raste in minutenlangem Beifall. Das ist ihm zu verzeihen. Starke Erlebnisse sind schwer zu ertragen; die vielen haben sich davon freigeklatscht; andere gingen still nachhause, einen kostbaren Schatz herrlichster Kunstoffenbarung für alle Zeiten sich zu bergen.

(Fortsetzung folgt.)

* * *

Das Grossrussische Balalaika-Orchester.

Von

Professor Arno Kleffel.

Am 19. November erlebte das musikalische Berlin eine Art von Sensation, indem das etwa 20 Künstler zählende „Grossrussische Balalaika-Orchester“ unter Leitung seines Direktors und Begründers Wassil von Andreeff sich zum ersten Male in Berlin und in Deutschland als konzertierende Orchesterkorporation vorstellte und mit jeder Nummer eine sich steigernde Begeisterung entfesselte. Dass das russische Volk mit seinen verschiedenen slavischen Nebenstämmen ausserordentlich musikalisch beanlagt ist, wissen wir aus tausend Beispielen. Diesmal war es indes weniger die künstlerische Vollkommenheit der Leistungen, die diesen Jubel hervorrief, als der bezaubernde Klang, der durch die eigenartige Vermischung der drei russischen Nationalinstrumente: der Balalaika, einer einfachen mit drei Darmsaiten überzogenen Gitarre, der Domra, einer Art mit drei Drahtsaiten bespannten Mandoline und der Gussli, einer horizontalen Harfe, welch letztere mit ihren fünf Oktaven mittelst einer höchst sinnreichen Vorrichtung imstande ist, sich ohne Schwierigkeit in allen Tonarten frei zu bewegen. Der Nüancenreichtum, der sich aus der Vermischung dieser 3 Instrumente ergibt und dem sich hin und wieder noch das helle Klirren eines Tamburins einfügt, ist wahrhaft staunenswert. Alle dynamischen Abstufungen vom rauschenden Forte bis zum verhauchenden Pianissimo, sowie die verschiedensten Naturlaute kommen in überraschender Klangschönheit zur Geltung. So wirkungsvoll sich auch einige moderne Stücke, wie ein Walzer des Dirigenten, Schumanns „Warum?“ und Schuberts „Ave Maria“ in dieser orchestralen Einkleidung darstellten, das Schönste boten die Herren doch mit der Wiedergabe der schlichten russischen Volkslieder. Hier werden Töne angeschlagen, die, wie in dem originellen „Lied der Arbeiter, welche die Wolgabarken ziehen“, trotz oder gerade wegen ihrer treuherzigen Schlichtheit unmittelbar das Herz berühren. Das Verdienst, diesen einzigartigen Orchesterkörper geschaffen zu haben, gebührt ausschliesslich seinem Leiter Herrn W. v. Andreeff, der, wie aus einem, dem Programm beigefügten Büchlein zu ersehen ist, seit 20 Jahren unermüdlich an der Verbesserung und Einführung der russischen Volksinstrumente tätig ist und zu diesem Zweck eine eigene Werkstatt auf seinem Gut einrichten liess. Der segensreiche Einfluss, den diese idealen Bestrebungen Andreeffs auf die russische Volksmusik und somit auf das gesamte Kulturleben des Reiches ausübt, wurde bald von der Regierung erkannt und unterstützt. So gibt es heute schon in jedem Truppenteil ein Balalaika-Orchester von 20–30 Mann, und innerhalb des Petersburger Militärbezirks werden beständig 600 Mann im Balalaikaspiel unterrichtet, die, wenn sie dann früher oder später in ihre Heimat zurückkehren, nicht nur imstande sind, ihre Landsleute im Spiel dieser Instrumente zu unterweisen, sondern vor allem auch in ihnen die Liebe für den reichen Schatz ihrer schon halb vergessenen Volkslieder aufs neue zu wecken und zu befestigen.

Das Auftreten der russischen Gäste bildete jedenfalls eine wohltuende Unterbrechung in unserem dieswinterlichen Konzertleben, und wer in unserer an abstrusen und überreizten Musikäusserungen so überreichen Zeit noch einen Sinn für natürlichen Wohlklang und für die unverfälschten Klänge echter Volkspoesie bewahrt hat, wird das russische Balalaika-Orchester nicht wieder vergessen.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes E. V. In Schwerin fand am 8. November die Prüfung von Frl. Margarete Becker, Privatschülerin von Frau Kraze-Gruenstein, statt. Die Prüfungs-Kommission bestand aus den Fachlehrern Frau Kraze-Gruenstein, Herrn Kammervirtuos Laska, Herrn Professor Lüss und den beiden vom Vorstand bestimmten Prüfungskommissaren, Herrn Hofkapellmeister Meissner, Schwerin, und Frl. Anna Morsch

Berlin. Als Prüfungsaufsatz diente das Thema: „Die geschichtliche Entwicklung der Sonate und ihre Meister"; zur methodischen Klausurarbeit war gewählt: „Die Anschlagsarten und die technischen Hilfsmittel beim Klavierspiel". Frl. Becker erhielt das Reifezeugnis mit dem Gesamt-Prädikat „Gut".

Die Verstaatlichung des Wiener Konservatoriums tritt am 1. Januar in Kraft. Die Anstalt wird den Titel führen: „K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst". Zum Präsidenten des Kuratoriums ist vom Kaiser der Ministerialrat Karl Ritter von Wiener ernannt. Vorläufig bleibt die neue musikalische Staatsanstalt in ihrem alten Heim, der Bau eines eigenen Hauses ist aber bereits beschlossen.

Vom Königl. Konservatorium für Musik zu Stuttgart wird gemeldet, dass die schon seit längerer Zeit geplante Vereinigung des Konservatoriums mit dem „Verein zur Förderung des Konservatoriums" nunmehr zur Tatsache geworden ist. Damit sind die seither vorhandenen Schwierigkeiten, die einem äusseren und inneren Ausbau der Anstalt im Wege standen, beseitigt. Zum Vorsitzenden des neugebildeten Konservatoriums wurde Geh. Kommerzienrat Karl Dörtenbach gewählt. Dem Kuratorium gehört der Direktor der Lehranstalt, Prof. Max Pauer, kraft seines Amtes an. Das Kuratorium wird von nun an in der Hauptsache die finanziellen und ökonomischen Angelegenheiten der Anstalt zu besorgen haben. Die künstlerischen Aufgaben werden in selbständiger Weise von dem Direktor in Verbindung mit dem aus Lehrern der Anstalt gebildeten Senat erledigt werden.

Vom Dr. Hoch'schen Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktor Professor Iwan Knorr, wird gemeldet: Die bisherigen Orchesterklassen sind neuerdings beträchtlich ergänzt und zu einer vollständigen Orchesterschule erweitert worden. Neben der Mitwirkung in den regelmässigen Orchesterstunden ist den Zöglingen durch allwöchentlich stattfindende Uebungen im Vomblattspielen grösserer Orchesterwerke Gelegenheit zur Erwerbung der nötigen Orchesterroutine geboten. Im Anschlusse an die Orchesterschule sind Lehrkurse zur praktischen Ausbildung von Dirigenten für Oper und Konzerte errichtet worden. Die Leitung der Orchesterschule und Dirigentenkurse liegt in den Händen des Herrn Prof. Fritz Bassermann.

Professor Degner, der Direktor der Grossherzoglichen Musikschule zu Weimar, ist daselbst am 18. November nach schwerem Leiden gestorben.

Das Barmer Konservatorium der Musik vollendet im Januar 1909 das 25. Jahr seines Bestehens, hat aber, weil das 25. Schuljahr im Herbst abschloss, bereits jetzt eine „Festschrift" herausgegeben, und da sein Gründer, Direktor Hermann Schmidt, ebenso die seit Beginn an der Anstalt als Klavierlehrerin wirkende Frl. Luise Bader zugleich ihr 25jähriges Jubiläum begingen, so fanden zur Feier dieses dreifachen Jubelfestes vom 8. bis 10. Oktober 3 Festkonzerte in den Räumen der Konkordia statt. Die elegant ausgestattete Festschrift bringt die Bilder des Gründers Direktor Hermann Schmidt und des seit 1906 in das Direktorium eingetretenen Konzertmeisters Adolf Sievert, ferner ausser der Geschichte des Barmer Konservatoriums eine längere Abhandlung von Adolf Siewert „Jakob Salentin von Zuccalmaglio und die Musikalische Akademie in Schlebusch und Burscheid", welche interessante Daten aus dem Musikleben Anfang des vorigen Jahrhunderts enthält. Die Konzerte wurden von den Lehrern der Anstalt, von früheren und jetzigen Schülern ausgeführt.

Vermischte Nachrichten.

Für die hier geplanten sechs Konzerte Französischer Kammermusik, die unter dem Protektorate der französischen Botschaft am 26. November, 15. Dezember, 14. Januar, 11. Februar, 2. und 25. März im Choralionsaal stattfinden, haben bis jetzt u. a. folgende Künstler ihre Mitwirkung zugesagt: Ferruccio Busoni, Jane Bathori, Monsieur Boucheritz aus Paris, Gabriel Fauré, Carl Flesch, Rud. Gantz, Marix Loevensohn, Michael Press, das Rebner-Quartett, Ida Reman, Edouard Risler, Louis Siegel, Elsie Swinton, Benno Schuch und Eugène Ysaye.

Am 15. Dezember werden es 50 Jahre, dass Peter Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad" zum ersten Male unter Liszt's Direktion über die Weimarer Bühne ging. Die Aufführung wurde damals von den Anhängern der alten Schule, an deren Spitze Dingelstedt, der Intendant des Hoftheaters, stand, als langgesuchte Gelegenheit benutzt, um ihrem Groll gegen die „Liszt-Gemeinde" Ausdruck zu geben, — man zischte die Oper aus. Der Vorfall gab Liszt, der wohl durchschaute, dass die Opposition nicht der Oper, sondern ihm galt, Veranlassung, schon am nächsten Tage sein Amt als Hofkapellmeister niederzulegen. — Wie aus Weimar gemeldet wird, soll die Oper neu einstudiert und der 15. Dezember durch eine Festaufführung feierlich begangen werden. Der Vorstellung, in welcher Kammersänger Rudolf Gmür die Titelrolle singen wird, geht ein von Prof. Dr. Carl Cornelius, Basel, einem Sohne des Komponisten, gedichteter Prolog voraus.

Am 19. November ist Professor Albert

Dietrich, das greise Senatsmitglied der Königl. Akademie der Künste, im Alter von 79 Jahren hier gestorben. Seine musikalische Ausbildung verdankt Albert Dietrich neben Rietz und Moscheles, vornehmlich Robert Schumann. Zuerst Dirigent in Bonn, ging Dietrich 1861 als Hofkapellmeister nach Oldenburg. Im Jahre 1890 übersiedelte er nach Berlin. Kompositorisch hat sich Dietrich mit einer Sinfonie, mit Chorwerken, einem Cellokonzert, mehreren Klaviertrios, Liedern und anderen Arbeiten Beachtung verschafft; dagegen blieb seinem dramatischen Schaffen (den Opern „Robin Hard" und „Das Sonntagskind") die Teilnahme weiterer Kreise versagt. Als Mensch und Künstler stand der Verstorbene der Gruppe Schumann-Joachim-Brahms sehr nahe. An der vielberufenen Geigensonate, die die Düsseldorfer Freunde einst Joachim widmeten, war Dietrich gemeinsam mit Schumann und Brahms beteiligt; seiner Feder entstammt der Eröffnungssatz, ein Allegro in A-moll, dem (gleichwie den von Schumann und Brahms beigesteuerten Sätzen) die Noten F A E C („Frei, aber einsam") zugrunde liegen.

Von der vierten Tagung der Neuen Bachgesellschaft in Chemnitz ist zu berichten, dass in der Sitzung der Vorstände beschlossen wurde, das fünfte deutsche Bachfest zu Duisburg im Jahre 1910 abzuhalten. Die Neue Bachgesellschaft ist gegenwärtig auf 731 Mitglieder gestiegen. Das Bachmuseum in Eisenach wurde von 3718 Personen besucht. Freiwillige Gaben für das in Joh. Seb. Bach's Geburtshause eingerichtete Museum werden, namentlich auch Geldspenden zwecks Erwerb von Originalhandschriften Bach's, auch ferner sehr willkommen, ja notwendig sein. In den Ausschuss der Neuen Bachgesellschaft wurde, da der treueste Förderer ihrer Bestrebungen, Joseph Joachim, ihr bald nach dem dritten Bachfeste in Eisenach entrissen wurde, Prof. Henri Marteau, Berlin, gewählt, ferner Dr. Alfred Heuss, Leipzig, der Verfasser der Festschriften zu den letzten Bachfesten, und der um J. S. Bach verdiente Geh. Kirchenrat Prof. Dr. Johannes Weiss, Heidelberg. Die Verwaltung des Bachmuseums hat der Bevollmächtigte für das Bachhaus, das Ausschussmitglied Dr. Georg Bornemann, Eisenach, übernommen.

In der Mitgliederversammlung wurde eingehend über die Frage der Neubeschaffung verschwundener Bachinstrumente verhandelt. Prof. Richard Buchmeyer, Dresden, leitete die Verhandlung durch einen grundlegenden Vortrag „Cembalo oder Pianoforte" ein. In einem Nebensaal waren neugebaute Instrumente zum Ersatz alter zwecks Probe aufgestellt. An den Verhandlungen beteiligten sich hauptsächlich Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist, Weimar, und Dr. Ernst Bodenstein, München. Auf Vorschlag des Vorsitzenden, Geh. Kirchenrat Prof. D. Georg Rietschel, Leipzig, soll beim nächsten Bachfeste die Frage in einem öffentlichen Konzerte des weiteren zum Austrage gebracht werden.

Auf einen schriftlichen Bericht der Mitglieder des Arbeitsausschusses Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Professor Dr. Max Seiffert, Berlin, und Dr. Arnold Schering, Leipzig, wird eine Revision der grossen Bachausgabe beschlossen. Die Ergebnisse dieser Revision, die in erster Reihe die grossen volkstümlichen Werke Bach's umfassen, sollen im Bachjahrbuche veröffentlicht und in die Platten der alten Bachausgabe eingetragen werden. Gemäss den Darlegungen des Bibliothekars des Musikhistorischen Seminars der Universität Berlin, Max Schneider, wird nach ausgiebiger Verhandlung die Wahl eines Ausschusses beschlossen, der das gesamte kirchenmusikalische Material an Werken Joh. Seb. Bach's, seitens der Neuen Bachgesellschaft aufführungsreif vorzubereiten und die Abfassung einer Schrift zu veranlassen hat, die allgemein verständliche Anweisungen mit Beispielen und Ratschlägen für Aufführungen Bach'scher Werke enthalten soll. Ein Vortrag des Konzert- und Oratoriensängers George A. Walter, Berlin, über die vier Söhne Joh. Seb. Bach's, mit einer anschliessenden Diskussion über die Persönlichkeit des ältesten Sohnes Friedemann, schloss die gehaltreiche Aussprache der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft ab.

Bernhard Sekles, dessen Serenade für 11 Soloinstrumente im letzten Winter über 100 Aufführungen erlebte, hat eine symphonische Dichtung für grosses Orchester, betitelt „Die Gärten der Semiramis" vollendet. Das Werk wird im Verlage von D. Rahter in Leipzig erscheinen.

Hugo Schlemüller hat ein „Vademecum der zeitgenössischen Celloliteratur" herausgegeben, das von Interessenten kostenlos durch die Firma D. Rahter, Leipzig, zu beziehen ist.

Bücher und Musikalien.

Hermann Vetter: „Zur Technik des Klavierspiels."
Fr. Hofmeister, Leipzig.

Der bekannte Pädagoge, Lehrer des Klavierspiels am Königl. Dresdener Konservatorium, wendet sich in der kleinen Broschüre mit kräftiger Abwehr gegen die Anmassung, mit der die Propheten einer „neuen" Methode alles bestehende Lehrverfahren im Klavierunterricht angreifen und den Vertretern der bisherigen Methode Unkenntnis, Unfähigkeit und geistige Beschränktheit vorwerfen, alle Erfolge hervorragender Pianisten und Pädagogen für falsch und schädlich erklären und dennoch, trotz ihres

siegesbewussten Auftretens die entsprechenden Erfolge selbst noch schuldig geblieben sind. Der Verfasser geht des Näheren auf die von den Neuerern verworfenen Zweige der Technik ein, auf die Ueberflüssigkeit der Fingertechnik, die Nutzlosigkeit der Fingerübungen, jeder Mensch besässe, schon von Natur die erforderliche Beweglichkeit und Unabhängigkeit der Spielglieder, jede aktive Fingertätigkeit sei zu vermeiden und durch Wurf- und Schütteltechnik zu ersetzen usw. Er tritt ferner der Ansicht entgegen, dass Fingertechnik und Gewichtstechnik sich gegenseitig ausschlössen, behauptet vielmehr das Gegenteil, nämlich, dass die Verbindung beider allein das künstlerische Klavierspiel erziele. Nachdem der Verfasser aus seiner langjährigen Praxis heraus die obigen Behauptungen widerlegt und noch kurz sein eigenes Lehrverfahren klargelegt, sagt er zum Schluss: „Man wird alle neuen Anregungen, die auf eine Verbesserung hinzielen, mit Freuden begrüssen, auch eine Kritik, die sich in höflicher Form äussert, denn Kritik verhindert geistige Stagnation. Ich bin keineswegs der Ansicht, dass die „alte" Methode nicht verbesserungsfähig sei . . ., aber ein falscher Schritt ist kein Fortschritt. . . . Immerhin will ich gern anerkennen, dass auch die neuen Bestrebungen Anregungen enthalten, die unserer Kunst Nutzen gebracht haben. Speziell die Gewichtstechnik, die vielleicht oft nur instinktiv angewendet worden ist. . . . Resumé: Es ist nichts verderblicher als Ueberstürzung bei Einführung einer weitgreifenden Neuerung. Auch hier gilt der Satz: Evolution statt Revolution!" — Diesen Schlussworten wird sich jeder denkende, ruhig wägende Pädagoge anschliessen, ich möchte darum das Studium der kleinen Broschüre warm empfehlen.

Hans Heckel, op. 31. „Weihnacht", Lied für eine Singstimme.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Das auf einer Dichtung von S. Klaus vertonte Weihnachtslied berührt ungemein sympathisch. Es ist von schlichter inniger Frömmigkeit erfüllt, baut sich auf fein abgetönter Harmonik, die nie störend in die Grundstimmung eingreift, auf und dürfte sich mit seiner natürlich fliessenden Melodik, in der sich zarte Empfindung mit warmem Herzenston paart, zum Vortrage im häuslichen Kreise besonders eignen. Wir möchten es zu diesem Zweck warm empfehlen. Es ist für hohe und tiefe Stimme erschienen.

„Sonatinenkranz." 26 berühmte Sonatinen und Rondos etc., bearbeitet von Bruno M. Klee. 2 Hefte.

H. R. Krentzlin, Berlin.

So viel Sonatinen - Sammlungen und Bearbeitungen wir auch schon besitzen, immer werden uns neue offeriert, ein Beweis wohl, dass Nachfrage danach ist. — Jedenfalls begrüsst man einen Band Sonatinen mit grösserer Befriedigung, als etwa ein Salon-Album. Die vorliegende Sammlung hat Sätze von Clementi, Bertini, Kuhlau, Pleyel, Diabelli, A. F. Müller, Dussek, Mozart und Beethoven in zwei Heften vereinigt. Letztere sind nicht progressiv aufsteigend gedacht, eher ergänzend, denn wenn der Schluss des zweiten Bandes auch einige schwierigere Stücke wie Mozarts G-dur Sonate und Beethovens „An Elise" enthält, so stehen am Anfang die leichten Sätze aus Clementi's op. 36, No. 2 und 3, während No. 6, das schon immerhin ein etwas ausgeglichenes Passagenspiel erfordert, im ersten Heft zu finden ist. Warum der Bearbeiter so leichte und kurze Sonatinen wie die eben genannten 2 und 3 von Clementi getrennt und einen Satz von ihnen im 1. Heft, den anderen im 2. Heft aufgenommen hat, ist nicht klar und will uns auch nicht einleuchten. Im übrigen ist Auswahl und Bearbeitung, Fingersatz und Phrasierung zu loben, hübsche Ausstattung und schöner, klarer Druck kommt hinzu, so dass die Sammlung zu recht fleissigem Gebrauch empfohlen sein mag.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Bücher für den Weihnachtstisch.

Greiner & Pfeiffer, Stuttgart:

Erich Kloss: Richard Wagner in seinen Briefen.
Dr. Karl Storck: Mozart. Sein Leben und Schaffen.
" " " Beethoven-Briefe in Auswahl.
Dr. Edgar Istel: E. T. A. Hoffmann's musikalische Schriften.

F. Bruckmann, München:

Richard Wagner's photographische Bildnisse mit einem Vorwort von A. Vanselow.

Carl Grüninger, Stuttgart:

Henry T. Finck: Edvard Grieg.
William Wolff: Musikästhetik.

Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart:

Emil Naumann: Illustrierte Musikgeschichte. Neu bearbeitet von Dr. Eugen Schmitz.

Muth'sche Verlagshandlung, Stuttgart:

Dr. Karl Storck: Geschichte der Musik.

Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Albert Schweitzer: J. S. Bach.
La Mara: Beethoven's unsterbliche Geliebte.
" " Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander.
Hans von Bülow: Briefe und Schriften. VIII. Bd.
Berthold Litzmann: Clara Schumann, III. Band.

Chr. Friedrich Vieweg, Gross-Lichterfelde:
Paul Stoeving: Von der Violine.
Georg D. W. Callwey, München:
Dr. Walter Niemann: Das Klavierbuch.

Paul Lehsten, Charlottenburg:
Hugo Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik.

Auf die „Herzliche Bitte“ für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: Frl. M. Bendmer, Dresden, 3 M. Frl. A. Siefert, Elmshorn, 3 M. Frl. M. Weimar, Dessau, 5 M. Verein Iserlohner Musiklehrerinnen 10 M. F. M. S., Frankfurt a. M. 7 M. M. P., Strasburg i. U. 3 M. K. z. N., Langenberg, 3 M.
Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

Schluss des General-Versammlungs-Berichts.

Den Ausführungen des I. Vorsitzenden fügte Frl. Morsch folgende statistische Zusammenstellung aus den Akten bei. Unter den „Ausnahmen“ ist die „aussergewöhnliche musikalische Begabung“ noch nie in Frage gekommen. Dagegen sind die „besonderen Lebensverhältnisse“ zum Deckmantel geworden, Zöglinge kritiklos in die Seminare aufzunehmen. Oft ist gar nicht nach der Schulbildung gefragt, manchmal wurde den jungen Mädchen beim Eintritt in das Seminar wohl die Aufgabe gestellt, sich wissenschaftlich weiter zu bilden, aber niemand kümmerte sich darum, ob es auch wirklich geschah, bez. in genügender Weise geschah. Innerhalb der letzten $1\frac{1}{2}$ Jahre wurden von 14 verschiedenen Seiten Prüfungen gemeldet. Davon waren 6 mit ihren gesamten Zöglingen einwandsfrei, bei den übrigen 8 zeigten sich kleinere oder grössere Lücken, 5 Anstaltsleiter fügten sich, — allerdings meistens erst nach längerer Korrespondenz —, den Vorschriften, 3 meldeten nach endlosen unerquicklichen Verhandlungen ihren Austritt an. Von den zurückgewiesenen Zöglingen hatten 3 nicht das vorgeschriebene Alter, den übrigen fehlte die geforderte Schulbildung. Bei einer Anstalt genügte die musikalische Ausbildung auf Grund der Anmelde-Zeugnisse nicht, hier wurde die Prüfung hinausgeschoben, einer der Leiter weigerte sich, die Formulare über die musikalische Ausbildung in ausreichender Weise auszufüllen und trat lieber aus, als dass er sich dieser notwendigen Verpflichtung unterzog.

Die vom Vorstande am 1. Oktober d. J. herausgesandten „Fragebogen“ sollten ihn über den Bildungsstand der heut auf den, dem Verbande angeschlossenen Seminaren studierenden Zöglinge orientieren, das Ergebnis der allerdings noch unvollständig zurückgekommenen Bogen zeigt ein befriedigendes Resultat, es ist nur ein kleiner Prozentsatz, der nicht genügt, der aber durch Nachstudien bis zum Prüfungstermin noch zum Ziel gelangen kann. — Die vielen unerquicklichen Verhandlungen jedoch, die jeder Ausnahmefall im Gefolge hat, und die eine Reihe von Vorstands-Mitgliedern an anderen, die Reformbestrebungen des Verbandes fördernden Arbeiten hemmt, führten den Vorsitzenden zu dem zu beratenden Antrage und Referentin empfiehlt gleichfalls dringend seine Annahme.

Die Debatte gestaltete sich äusserst lebhaft und zog sich dadurch, dass persönliche Angelegenheiten hineingetragen wurden, sehr in die Länge. Während Frl. Soest, Kassel, Frl. Kuhls, Göttingen, Frl. Dr. Stieglitz und Herr Dr. Storck, Berlin, die Frage vom Standpunkt der dringend gebotenen allgemeinen Hebung des Standes behandelten und energisch für den Antrag eintraten, letzterer speziell aus seiner eigenen Praxis heraus betonte, wie unumgänglich notwendig die geforderte Bildung sei, damit die Zöglinge dem Unterrichte folgen könnten, trat Frau Fischer, Stettin und Herr Direktor Vogt, Hamburg, dem Antrage aus Sonderinteressen entgegen, letzterer besonders leitete die Verhandlungen auf ein persönliches Gebiet herüber. Die endgültige Abstimmung über den Antrag ergab die Annahme, mit allen gegen drei Stimmen. — Die während der Diskussion aufgetauchte Frage der Aufnahme von Hospitanten in die Seminare wurde von Herrn Kapellmeister Robitschek, Berlin, auf's lebhafteste bekämpft, er ersah darin eine grosse Gefahr für die Zukunft der Verbandsbestrebungen; Herr Vogt trat für dieselbe ein. Da die Tagesordnung jedoch eine Abstimmung über diese Frage nicht vorgesehen hatte und eine Einigung sich nicht erzielen liess, so wurde Herr Vogt aufgefordert seine diesbezüglichen Wünsche dem Vorstande einzureichen. Leider war durch die Debatten die Zeit so vorgeschritten, dass die weiteren Punkte der im Korrekturabzuge vorliegenden, revidierten „Aufnahme-Bedingungen“ nicht mehr durchberaten werden konnten, sie sollen nun den Mitgliedern direkt zu Meinungsäusserungen zugehen. Der Vorsitzende schloss die Versammlung $10\frac{1}{4}$ Uhr mit herzlichem Dank für die lebhafte Beteiligung an den Fragen der Tagesordnung; die sich anschliessende gesellige Vereinigung im „Fürsten Blücher“ erfreute sich der Teilnahme fast sämtlicher Besucher der General-Versammlung.

ersten Takte der zweiten Kolonne, in welcher die linke Hand teils über, teils unter der rechten zwei blitzschnelle C-moll-Läufe ausführen soll, eine Aufgabe, deren Lösung in dieser vorgeschriebenen Weise auch dem gewandtesten Begleiter nicht gelingen wird. Das schlimmste aber sind mehrere unlogische Akkordfolgen und eine Reihe schlechter Bässe, die von einem noch wenig entwickelten inneren Tonsinn zeugen. Da auch die dritte Nummer, „Die Tänzerin", sich nicht über das Durchschnittsmass erhebt, ja sogar einen Stich ins Triviale erhält, so bestreitet somit nur das schön empfundene und ebenso ausgeführte zweite Lied die Kosten kritischer Sichtung, und um dieses einen Liedes willen darf man schon der Weiterentwicklung des Komponisten mit Interesse entgegensehen.

Arno Kleffel.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: H. K., Saarlouis, 1 M. Geschw. Grossheim, Chemnitz, 15 M. Fanny Scholz, Oels i. Schl., 5 M. Hedwig Jung, Schweidnitz, 3 M. M. D., Dresden, 5 M. Emilie Simon, Lauban, als Weihnachtsgabe 20 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

Der heutigen Nummer liegt das Inhalts-Verzeichnis des Jahrganges 1908 bei.

Wir bitten um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Unsern geschätzten Abonnenten, welche die Zeitung direkt unter Kreuzband erhalten, senden wir dieselbe, falls nicht ausdrücklich Abbestellung erfolgt, wie bisher weiter.

Die Expedition.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Einzelne Nummern
des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Stuttgart, Leipzig

und des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Begründet 1878

von

Professor Emil Breslaur.

Redaktion: **Anna Morsch.**

Zweiunddreissigster Jahrgang

1909.

BERLIN.

Verlag „Der Klavier-Lehrer" (M. Wolff).

Inhalts-Verzeichnis 1909.

Seite

Künstler-Verzeichnis.

Seite

Hochschulen und Konservatorien.

Vermischte Nachrichten.

Bücher und Musikalien.

Empfehlenswerte Bücher für den Weihnachtstisch.

Stiftungen und Wohlfahrtsbestrebungen.

Vereine.

J. S. PREUSS, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. Dresdenerstrasse 43

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Erich Wolf Degner †.

Von

Dr. Roderich von Mojsisovics.

I.

Erich Wolf Degner, grossherzoglich sächsischer Professor und Direktor der Musikschule in Weimar, erlag am 18. November v. J. im Sanatorium Starke in Bad Berka bei Weimar einem tückischen Leiden, kaum fünfzig ein halb Jahre alt. Mit dem Verstorbenen ist ein Künstler heimgegangen, der gleich Bülow oder Wüllner die seltene Erscheinung bedeutender künstlerischer Eigenart und pädagogisch - organisatorischer Fähigkeit in sich vereinte. Ein Mann, der, erfüllt von idealstem Streben, nur in der Hingabe seines ganzen Seins an die sich gestellte künstlerische Aufgabe leben und schaffen konnte. Dabei einer der edelsten Menschen, von seltenem Pflicht- und Verantwortungsgefühl (besonders wenn es sich um die „Berufsmusikerfrage" eines seiner Eleven handelte) erfüllt, energisch, zwar sehr streng, dabei aber, wo er Talent sah, stets aufmunternd, doch stets den hohen Ernst der künstlerischen Mission in erster Linie betonend; so war er einer der grössten musikalischen Erzieher, die wir bisher hatten. Wäre Degner statt in Pettau, Graz und Weimar in München oder Berlin in führender Stellung gewesen: sein Name wäre heute in aller Munde. Er war eine Persönlichkeit von selten ausgeprägter Individualität, von solcher Suggestionskraft, dass sich dieser Macht keiner



Erich Wolf Degner †.

seiner zahlreichen, nun in trauernder Verehrung an ihn denkenden Schüler zu entziehen vermochte. Seine Individualität prägte allem, was er unternahm, den Stempel seiner ausgesprochenen Eigenart auf. So war er als schaffender Künstler, so als Pädagoge und als Mensch.

Sein Lebenslauf ist kurz erzählt. Den 8. April 1858 in Hohenstein-Ernstthal (bei Chemnitz) als Sohn eines Arztes geboren, besuchte und absolvierte er das Gymnasium zu Chemnitz. Er war zum Mediziner bestimmt und obwohl mit diesem Studium für ihn der Genuss eines nicht geringen Familien-Stipendiums verbunden war, verzichtete er darauf, um sich ganz seiner geliebten Kunst zuzuwenden. So musste er sich selbst durchbringen. Zuerst besuchte er die grossherzogl. Musikschule in Weimar und wurde der Schüler Müller-Hartungs. Auch spielte er im Hoforchester mit und nahm u. a. an der berühmten Aufführung der „heiligen Elisabeth“, der Liszt selbst (in einer Loge) beiwohnte, teil. Der Eindruck dieses Werkes muss auf den jungen, begeisterungsfähigen Künstler ein tiefgehender, überwältigender gewesen sein: denn von da an war Degner — und blieb es zeitlebens — einer der treuesten und tatkräftigsten Lisztverehrer. Neben Liszt hat von neueren Meistern vor allem Johannes Brahms seinem Künstlerherzen nahe gestanden. — Von Weimar kam der junge Degner nach Würzburg, wo er noch einige Zeit — ich glaube ein und ein halbes Jahr — unter Kliebert und Meyer-Olbersleben praktische Studien machte. Als praktischem Lebensberuf wandte sich der nun ausser in den theoretischen Fächern im Klavier-, Orgel- und Violinspiele ausgebildete junge Künstler dem musikalischen Lehrfache zu. Zuerst in Regensburg, dann in Gotha war er an Musikschulen tätig. Vorübergehend lebte er in der ersten Hälfte der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Wien, konnte jedoch hier nicht festen Fuss fassen. 1885 erhielt er die Stelle eines artistischen Direktors am Musikvereine zu Pettau (Steiermark) und tat sich durch die meisterhafte Organisation der dortigen Musikschule hervor. Auch ein grosses Wagnerkonzert veranstaltete er, wobei er sehr gefeiert wurde. 1888 kehrte er nach Weimar zurück und blieb dort (seit 1889 als Lehrer der grossherzoglichen Musikschule) bis 1891, in welchem Jahre er wiederum nach Steiermark, jedoch diesmal nach Graz, als artistischer Direktor des steiermärkischen Musikvereins übersiedelte. Es würde den Rahmen einer kleinen Broschüre füllen, wollte man Degner's gründliche, mit zäher Energie — denn der ihm vorgesetzte Ausschuss von Dilettanten stand ihm oft verständnislos gegenüber — betriebene Reorganisationstätigkeit nach Gebühr würdigen: hervorheben muss man nur, dass er eine musterhafte Orchesterschule (verbunden mit einer Dirigentenklasse, aus der u. a. Siegmund von Hausegger-München und Hermann Kundigraber-Aschaffenburg hervorgingen) errichtete (die erste in Oesterreich), den gesamten Lehrplan einheitlich organisierte und vor allem die allseitige Ausbildung der Berufsmusiker durchführte. Wer von letzteren nicht das Gymnasium besuchte, musste den Fortbildungskursus absolvieren.

In den Programmen der Symphonie-Konzerte (und der später ganz hervorragenden Schülerorchesteraufführungen) kamen Werke aller Richtungen und Zeitläufe zur Wiedergabe. Prof. Degner war der Erste, der in Graz Alexander Ritter's, Richard Strauss' und Schillings' Orchesterwerke aufführte und auch die (in Déczey's Wolf-Biographie nicht erwähnte) allererste Aufführung des Orchestervor- und Zwischenspiels aus Hugo Wolf's Oper „Der Corregidor“ brachte. Manches Liszt'sche, Bruckner'sche und Brahms'sche Werk kam unter Degner's hingebender Interpretation zur ersten Aufführung in Graz. 1902 folgte der Verblichene einem Rufe nach Weimar als Direktor der grossherzoglichen Musikschule (als Nachfolger seines Lehrers Müller-Hartung), Dirigent der Singakademie und Musikdirektor der Hauptkirchen, welche Stellungen er bis zu seinem Tode innehatte. In Graz schon, aber noch mehr in Weimar, wandte sich Degner dem Orgelspiele — er war ein ausgezeichneter Orgelvirtuose — zu und konzertierte auch gelegentlich auswärts. —

Von den Kompositionen des verblichenen Meisters ist nur der kleinste Teil im Druck erschienen. Vor allem sind zu nennen seine grossangelegten Werke für Orchester und Orgel (3 Symphonien, 1 Ouvertüre). Hier war er bahnbrechend, indem er das von den Franzosen (Guilmant, Saint-Saëns) gepflegte Genre in Deutschland bodenständig machte. Leider ist nur die Ouvertüre (E-moll; bei Rieter-Biedermann, Leipzig, erschienen) in Partitur, Stimmen und Klavierauszug gedruckt, von den Symphonien ist nur die grandiose, durch neuartige Harmonik ganz hervorragende

E-moll Symphonie (No. 3, 1901/02) im Klavierauszug (zu 4 Händen bei Breitkopf & Härtel) gedruckt. Letzteres Werk, eins der bedeutendsten symphonischen Werke der letzten Jahre, ist in Graz, Leipzig und Chemnitz mit grossem Erfolge aufgeführt worden. Freilich ist es keine leicht eingängliche Musik und darum, weil „schwer zu behalten“ kein „Kaviar für's Volk“ — und für applauslüsterne Dirigenten. — Von Instrumentalwerken sind noch eine Serenade für kleines Orchester (Manuskript), ein symphonischer Marsch für grosses Orchester (desgl.), eine Reihe Orgelwerke (Variationen, erscheinen Januar 1909 bei Arthur P. Schmidt, alles übrige Manuskript), eine Cellosonate (Manuskript) und reizende, harmonisch feinsinnige Klavierstücke, Meisterwerke musikalischer Kleinkunst (z. T. bei Breitkopf & Härtel und Otto Junne erschienen), ferner Violinstücke (Lehne & Co., Hannover) zu nennen.

An der Spitze seiner Vokalwerke steht das Chorwerk (mit Solis und grossem Orchester) „Maria und die Mutter“ (Dichtung von Baumbach, aufgeführt in Graz und Weimar), für das sich unbegreiflicherweise noch kein Verleger fand. Ausserdem schrieb Degner eine Anzahl stimmungs- und erfindungsvoller Frauenchöre (einige gedruckt bei Carl Petersen) und Lieder (C. F. W. Siegel's Musikhdlg., R. Linnemann, C. Petersen). Pflicht der Nachwelt ist es, hier noch manchen verborgenen musikalischen Schatz zu heben.

Schliesslich publizierte Degner noch ein kleines musiktheoretisches Werk „Anleitungen zum Bilden von Cadenzen und Modulationen etc.“, I. Teil (1902, Wien & Leipzig, Deuticke), eine Arbeit, die nur einen kleinen Bruchteil seiner grossen, leider nicht publizierten Kompositionslehre bildet, aber, so kurz sie sich fasst, ein theoriepädagogisches Meisterwerk darstellt. Präzise und klar im Ausdruck, mit meisterhaften Beispielen versehen, direkt in die Praxis führend, alle sog. „wissenschaftlichen“ — in der Tat meist recht halbwissenschaftlich und künstlerisch unbrauchbar gehaltenen — Exkurse vermeidend, ist es eines der besten Handbücher der Harmonielehre, welche wir bis jetzt besitzen: denn es bietet alles und in einer durchaus künstlerischen Ansprüchen gerecht werdenden Form. Dies führt uns zu Degner als Theoriepädagogen.

(Schluss folgt.)

Ein Lehrgang nach der Elementarklavierschule ohne Text von Adolf Ruthardt.*)

Von

Rudolf Schütz.

Wieder eine neue Klavierschule? Ist es überhaupt möglich, auf diesem so gründlich und vielseitig bearbeiteten Gebiete noch etwas Neues zu bieten? Nun, ganz abgesehen davon, dass auch hier viele Wege nach Rom führen — also in der Art der Bearbeitung recht wohl noch Neues geboten werden kann, zeigt die vorliegende Klavierschule des bekannten Leipziger Klavierpädagogen Adolf Ruthardt Merkmale, welche sie auffällig von anderen Gliedern ihrer Sippe unterscheiden.

Gruppiert man die bedeutendsten Klavierschulen nach ihrem Inhalt, so erkennt man deutlich, dass der Zweck eines solchen Werkes ein doppelter sein kann. Entweder soll der Schüler in die Grundelemente des Klavierspiels methodisch korrekt eingeführt werden, auf denen dann der fernere Unterricht an der Hand von Einzelwerken aufbauen kann (Elementarschulen); oder aber es soll eine möglichst umfassende Darstellung der gesamten Klaviertechnik gegeben werden. Die Schule wird dann — man vergleiche die Werke von Hummel, Czerny, Lebert und Stark — zu einem Nachschlagewerke und Wegweiser, bei dem sich auch der fortgeschrittenere Spieler jederzeit Rats erholen kann. Für beide Arten gilt, dass die persönliche Anleitung eines Lehrers nicht zu entbehren ist. Trotzdem arbeiten die meisten Klavierschulen mit einem grossen theoretischen Apparat, mit allerhand Auseinandersetzungen, die den Schüler in die Geheimnisse der Kunst, Klavier zu spielen, einweihen sollen. In den weitaus meisten Fällen beachtet derselbe diesen Text aber überhaupt nicht; er ist also, da bei einem Lehrer des Klavierspiels die nötigen methodischen Kenntnisse wohl vorausgesetzt werden müssen, füglich zu entbehren. Erwägungen ähnlicher Art veranlassten A. Ruthardt, seine Elementar-Klavierschule ohne Text heraus-

*) Adolf Ruthardt, op. 44, „Elementar-Klavierschule ohne Text.“ Otto Forberg, Leipzig.

zugeben. Setzt dieselbe also beim Lehrer gründliche methodische Kenntnisse und die Fähigkeit voraus, seine Erläuterungen so auszudrücken, dass sie einem kindlichen Verstande fassbar werden — eine Fähigkeit übrigens, die auch manche bekannte Klavierschule vermissen lässt! —, so gewährt sie doch andererseits seinem Lehrgeschick den weitesten Spielraum; sie verlangt geradezu, individuell angewandt zu werden.

Ein anderer, wesentlicher Unterschied von anderen Schulen findet sich in der Stoffauswahl. Die meisten der sogenannten populären Klavierschulen schleppen sich mit einem grossen Ballast von zugerichteten Vortragsstückchen, bekannten Liedern, Opern — Fragmenten etc., welche die Lust des Schülers, noch häufiger wohl aber die Lust der Eltern an der Klavierstunde des Sprösslings erhöhen sollen. Dass diese „Bearbeitungen“ mit Verballhornungen gar oft verzweifelte Aehnlichkeit haben, wird jeder Kenner zugeben. Soll dadurch etwa „musikalische Bildung“ angebahnt werden? Das Bedürfnis, dem Schüler durch derartige Stücklein Lust zum schweren Werke zu machen, ist weniger dringend, als gemeinhin geglaubt wird. Es ist vielmehr eine z. B. im elementaren Rechenunterrichte zu beobachtende Erfahrung, dass das Kind am Mechanischen, an der Fertigkeit an sich lebhaftes Vergnügen empfindet, also ein Versüssen des Technischen durchaus nicht verlangt. Ruthardt beschränkt sich auf die wichtigsten, rein technischen Uebungen und eine Reihe methodisch fortschreitender Etüden, sieht von blossen „Unterhaltungsstücken“ vollständig ab und gewinnt so viel Raum für seine praktisch schnell fördernden Beispiele, ein Vorzug, der auch dem Preise der Schule (3 M.) zugute kommt. Es bleibt dem Lehrer überlassen, Unterhaltungsstücke einzufügen, wenn es ihm gut und zweckdienlich erscheint. (cf. Ruthardt - Eschmann, Wegweiser durch die Klavierliteratur, Stufe I, II, III. Gebr. Hug & Co., Leipzig.)

Der Verfasser verwendet Ruthardt's Klavierschule ohne Text etwa folgendermassen:

Nachdem in Uebungen, die mit 4 gefesselten Fingern beginnen und nach und nach zur freien Bewegung aller 5 Finger fortschreiten, die richtige Anschlagsbewegung geübt wurde, befasst sich der erste Hauptteil des Werkes (untere Elementarstufe) damit, innerhalb der Fünffingerübung in Normalhaltung die Kenntnis der Noten für die Stammtöne und die einfachsten rhythmischen Bildungen zu üben: Ganze, Halbe, Viertel- und Achtelnoten, Verlängerungspunkt. Ruthardt befolgt hierbei das auf praktische Erfahrung beruhende Prinzip, Neuerscheinungen vereinzelt, mehr zufällig auftreten zu lassen, da gerade das zufällig Auftretende sich dem kindlichen Gedächtnis leicht einprägt. Beim Lernen der Noten im Violinschlüssel geht Verfasser mit gutem Erfolge von a aus: Die Taste a steht im 2. Zwischenraum von 3 schwarzen Tasten — die Note a im 2. Zwischenraum der 5 Notenlinien. Von hier aus bestimmt der Schüler leicht nach den Namen der Stammtöne die anderen Noten. Schon bei den ersten Uebungen nach Noten wird auf genaues Zählen, energischen Anschlag (mf) und möglichst gleiche Tonstärke streng gehalten. Die Notennamen werden solange beim Anschlagen genannt, bis sie dem Schüler geläufig sind. Beide Hände üben zunächst gründlich einzeln: durch zu frühes Zusammenspiel leidet nur zu leicht die Korrektheit des Anschlags. Deshalb werden auch die Anschlagsvorübungen I vorläufig in jeder Stunde wiederholt. Verfasser muss sich allerdings zu der Ansicht bekennen, dass im elementarsten Klavierunterricht dem „individuellen“ Anschlag keine Berechtigung eingeräumt werden darf. Ein vernünftiger Lehrer wird trotzdem verstehen, auf den Bau der Hand die gebührende Rücksicht zu nehmen. Sobald der zweiteilige Takt eintritt, werden rhythmische Freiübungen und Taktierübungen im Gruppenunterrichte mit Vorteil angeschlossen: der Spielende wird zu fliessendem Vortrag angehalten, die übrigen Schüler bilden gleichzeitig ihr rhythmisches Gefühl. Bei allen Uebungen spielt die linke Hand nach gründlichem Einzelüben eine Oktave tiefer mit. Schon während der letzten Nummern dieser Abteilung (7a—d) werden die Vorübungen der 2. Abteilung studiert: jetzt beginnt die linke Hand sich von der rechten zu emanzipieren, indem sie bei gleichem Rhythmus Gegenbewegung erzielt. (Seite 5.) Die Stücke dieser 2. Unter-Abteilung halten den 5 Töne-Umfang fest, führen aber die linke Hand zu immer grösserer Selbständigkeit, ohne die üblichen Begleitungsformen einseitig zu kultivieren. Schon die ersten Nummern zeigen vielmehr die Absicht, auf das polyphone Spiel vorzubereiten. Zeigt der Schüler bis Seite 11 noch nicht die genügende Freiheit im Spiel beider Hände, so wird hier noch einiges Uebungsmaterial eingeschoben, etwa Ruthardt-Etüdenalbum (Peters), 55 ganz leichte Etüden, No. 1—3, 5, 7, 14, oder Czerny, op. 599a, (Erster Lehrmeister — Ausgabe Köhler bei Schlesinger) No. 11—18. Diesen Uebungsstücken folgen dann No. 10—12 der Schule. Hier beginnt die Einführung des Schülers in die Kunstausdrücke mit ihren gebräuchlichsten Abkürzungen und Zeichen, ebenso wie jetzt der Zeitpunkt gekommen erscheint, die einfachsten Begriffe der allgemeinen Musiklehre (Intervalle bis zur Quinte, Begriff des Dreiklanges) zu behandeln, die durch Gehörübungen mannigfach befestigt werden. Hiermit schliesst die untere Elementarstufe ab. Der Schüler beherrscht jetzt den Fünftönenumfang in den verschiedensten Lagen, kennt die Namen der Stammtöne und hat auch bereits von der Anwendung des ♯ und ♭ gehört. (No. 11 und 12.) Zur Festigung des rhythmischen Gefühls liessen sich hier vielleicht kleine vierhändige Stücke einschieben, unter denen ja der „Führer“ reiche Auswahl bietet, Verfasser hebt diese Würze allerdings gern für später auf, hat aber dann z. B. mit

Löschhorn, Kinderstücke (Peters) gute Erfahrungen gemacht.

Die II. Hauptabteilung der Schule schreitet zur weiteren Beherrschung der Klaviatur fort, indem sie die Hand ohne Unter- und Uebersetzen fortrücken lässt. Auch der Bassschlüssel tritt jetzt auf. Nach No. 17 werden zur ferneren Uebung eingeschaltet: Etüdenalbum No. 8—10, 12, 13b, 15—20 und etwa Czerny 599a No. 32—34. No. 18 der Schule bringt als besondere Schwierigkeit den Wechsel von Violin- und Bassnoten in der linken Hand.

Es ist ein besonderer Vorzug der Ruthardt-schen Schule, dass sie das Unter- und Uebersetzen erst einführt, nachdem die Stellung der Hand ordentlich gefestigt wurde. Dabei wird, man vergleiche No. 19 ff, dozierende Trockenheit und läppisches Geklimper glücklich vermieden. Der Schüler, der bis No. 24 gründlich geübt hat, beherrscht die Mittellage der Klaviatur auch ohne Unter- und Uebersetzen schon sehr gewandt, hat aber die richtige Hand- und Fingerhaltung sich so angeeignet, dass sie nun durch das Tonleiterspiel nicht mehr gefährdet erscheint. Nach den Vorübungen im Uebersetzen (Seite 31) wird sofort mit dem Studium der Tonleiter begonnen. (In Verbindung damit Gehörübungen, aus der allgemeinen Musiklehre leitereigene Drei- und Vierklänge, Dur- und Molldreiläuge.) Die C-Tonleiter wird angewendet in Czerny No. 19, 20, 22, 23. Ebenso wird hier eingeschoben: Etüdenalbum 21 ff (Auswahl). Erst dann wird die schwerere No. 25 der Schule studiert, die mancherlei Leseschwierigkeiten bietet. Jetzt beginnt auch das Studium von Sonatinensätzen. Clementi op. 36 ist für diese Stufe nicht mehr zu schwer. Im Anschluss an die Sonatinen erfolgen einfache Belehrungen über die elementarsten Kapitel der Formenlehre.*) Von No. 26 der Schule an werden ausserdem Etüden gespielt, die den gesamten bis jetzt behandelten Lehrstoff mannigfach anwenden, ohne den Vortrag zu vernachlässigen.

Als treffliche Auswahl (Czerny, Bertini, Hummel, Händel, Clementi u. a.) schätzt der Verfasser das Etüdenalbum von Horak (Tonger, Köln), welches namentlich in zahlreichen kleinen Studien von Händel und Hummel auch polyphones Verständnis anbahnt. Die No. 30—32 der Schule bieten soviele Leseschwierigkeiten, dass sie am besten erst nach Clementi op. 36, dann aber auch mit Erfolg, wieder vorgenommen werden.

Verfasser hat dargestellt, wie er seine Klavierschüler an der Hand der Ruthardt'schen Klavierschule ohne Text soweit zu fördern versucht, dass sie mit dem Studium von Sonatinen beginnen können, womit dann die Grundlage für eingehendere Musikstudien gelegt ist. Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass natürlich auch auf anderem Wege dasselbe Ziel ebensogut erreicht werden kann. Zweck meiner Worte war nur, auf ein Werk hinzuweisen, das in seiner praktischen, pädagogisch begründeten Anlage den besten Erfolg für den Schüler verspricht.

*) Vergl. hierzu des Verf. Mus. Grundformen. Rossberg in Frankenberg Sa.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Unsern beiden Opernhäusern war zum Schluss der ersten Spielzeithälfte noch ein voller Erfolg beschieden. Bei der Armut unseres Spielplanes an neuen Werken bleibt das selbst dann erfreulich, wenn von der hohen Warte der Kunstbetrachtung Bedenken erhoben werden müssen. Nicht, dass beide Werke keine grosse Kunst sind, flösst diese Bedenken ein. Ich habe auch an dieser Stelle wiederholt ausgeführt, dass gerade unserem Opernschaffen gute Unterhaltungskunst vor allem Not tut. Für das musikalische Hochland ist einstweilen noch vollauf gesorgt, und wenn Wagners Werke erst „frei" sein werden, hat unser „Volk" geistige und künstlerische Festtagskost, die ihm noch lange als „neu" munden wird. Dieses Verlangen nach Neuem, nach aus der Zeit Geborenem braucht nichts mit Sensationssucht gemein zu haben, ist vielmehr eine natürliche, für das Gedeihen der Kunst notwendige Erscheinung.

Freilich stellt sie sich noch viel notwendiger und damit auch noch mehr berechtigt auf dem Gebiet der Unterhaltungskunst ein. Wie diese keine Ewigkeitswerte in sich trägt, pflegt sie um so stärker den Charakter ihrer Entstehungszeit zu tragen, ist „zeitgemässer". Gewiss im geringeren Sinne, dass sie mit dieser Zeit veralten wird. Aber anderseits kann das über allen Zeiten thronende Ewigkeitswerk auch niemals so dem Zeitbedürfen entsprechen, gerade infolge seiner hohen Werte. Man missverstehe mich nicht. Es ist ja das höchste Glück, dass auch bei grösster Kunst der Fall eintreten kann, dass sie dem Bedürfen einer Zeit die Erfüllung gibt. Aber doch immer nur dem stärksten und höchsten, dem, was sich als hohe Kultur langsam entwickelt hat. So sind Goethe, Beethoven und J. S. Bach uns Heutigen mehr, als irgendeiner Zeit zuvor. Aber das nur unserer Zeit Eigene können sie uns nicht geben.

Wenn wir zu ihnen kommen wollen, müssen wir die Schwere unseres Alltagslebens von uns abschütteln, müssen hinaufsteigen zu ihren Höhen. Wenn wir aber drunten sind in unserem Alltagssein — und das Leben zwingt uns die meiste Zeit dazu, wie ja auch auf sechs Werktage nur ein Sonntag kommt —, so wollen wir auch da die Kunst haben, die uns diesen Alltag verschönt. Diese Kunst darf nicht als „Mädchen aus der Fremde" zu uns kommen, sie muss uns vertraute Züge tragen, so dass sie jedem Tag, jeder Stunde verwachsen kann.

Schon diese Erwägungen zeigen, dass die Wiedererweckung alter Unterhaltungskunst niemals den Zweck erfüllen kann. Ob das alte Instrumental- und Kammermusik ist, ob es sich um alte Opern handelt — niemals wird diese ihrem Wesen nach bereits „historisch" gewordene Kunst uns als Leben von unserem Leben erscheinen können. Gerade diese Kunst erheischt für ihren Genuss bewährte Kunstkultur, ist „gebildete", „ästhetische" Unterhaltung, niemals Erfüllung unseres natürlichen Kunstverlangens.

Der zeitlichen Begrenzung entspricht logisch auch eine solche des Raums. Hohe Kunst wächst, wie der Ausblick von himmelragenden Bergesgipfeln, über die Grenzen der Nationen hinaus. So fest der grosse Künstler mit den Füssen im Heimatboden gründet, mit dem Haupte ragt er in Höhen, für die gerade das Unbegrenzte charakteristisch ist. Aber die Kunst des Alltags sollte auch in diesem Sinne kein „Mädchen aus der Fremde" sein. Wenn da unten die Grenzen verwischt werden, entsteht nicht die grossartige Universalität, sondern die charakterlose Internationalität. Falls aber diese aus der Fremde eingeführte Unterhaltungskunst die nationalen Eigentümlichkeiten ihrer Herkunft scharf ausgeprägt trägt, so kann sie uns niemals wahre Genossin werden. Sie redet nicht unsere Muttersprache. Darüber hilft nichts weg. Darin liegt das Schädliche des nun schon Jahrzehnte währenden Zustandes, dass wir für unser Opernleben die Unterhaltungswerke zumeist vom Auslande beziehen. Das sind und bleiben Surrogate, und unsere Oper wird für das Kulturleben unseres Volkes so lange kein vollwertiger Faktor sein, als nicht auch die unterhaltende Musikdramatik deutsch ist nach Geist, Empfinden und Fühlen und darum auch im musikalischen Ausdruck.

Für die Berechtigung dieser Ausführungen könnte die eine der beiden zur Besprechung stehenden Opern als Schulbeispiel dienen. In „Zaza", einer von Leoncavallo nach dem ranzösischen Schauspiel der Berton und Simon gearbeiteten vieraktigen Oper, könnte die dramatische Vorlage von Sardou sein. Alles ist Theater von Anfang bis zu Ende, das Ganze im Grunde gestellt auf eine Bombenrolle, die eigentlich nicht zu verderben ist, sobald man nicht versucht, aus den verschiedenen Einzelauftritten das zusammengehörige Handeln einer menschlich möglichen Persönlichkeit zu gestalten. Diese von der „Dichtung" nicht gegebene Persönlichkeit zu schaffen, ist, was auch grosse und echte Darstellungskünstler zu solchen Rollen verlocken kann. Fräulein Eva von der Osten, Mitglied der Dresdener Hofoper, machte den Versuch mit dieser Zaza. Er ist ihr glänzend gelungen, trotz des erschwerenden Umstandes, dass diese Zaza in Musik gesetzt ist. Warum ist unverständlich. An dem ganzen Stoff, in dem ganzen Drama ist nicht ein Wort, das Musik gebietet. Einige Szenen vertragen die Musik des äusseren Lebens. Da der erste Akt hinter den Kulissen einer Variétébühne spielt, ist es „natürlich", dass wir die vor den Kulissen spielende Musik hören. Im dritten Akt spielt ein Kind ein Klavierstück, womit in der Regel auch das Musik benannte Tongeräusch verbunden zu sein pflegt; ausserdem hört man von draussenher das Singen spielender Kinder klingen. Es gibt also hier etliche Fälle von Musik im Drama, aber nicht eine einzige Sekunde, wo das Drama in der Musik läge.

Trotzdem wirkte Fräulein v. d. Osten natürlich. Das beweist, dass sie eine Schauspielsängerin ist, d. h. eine Künstlerin, für die der Gesang die natürliche Ausdrucksform dramatischen Lebens ist. Das ist das Ideal der Kunst Richard Wagners, aber auch — allerdings aus ganz anderem Boden gewachsen — die Vorbedingung des italienischen Verismo. Fräulein v. d. Osten besitzt prachtvolles Material, wenn auch die Mittellage etwas schwach ist. Noch fehlt ihr die stimmliche Unterlage für höchste dramatische Wucht, was sie durch eine gewisse Rauheit der tiefen Töne zu ersetzen versucht. Es zeugt für die Gediegenheit ihrer Schule, dass sie unter diesem Gehaben noch nicht Schaden genommen hat. Die Stimme kann berückend klingen, und berückend ist das Spiel. So brachte sie es fertig, dass selbst der dritte Akt, der mit die widerwärtigste Theatersentimentalität und die verlogenste Mache bringt, die ich kenne, noch ohne lauten Widerspruch ertragen wird. Bei der Erstaufführung hatte sogar dieser Akt den stärksten Beifall. Solche Erscheinungen muss man als verhängtes Geschick hinnehmen.

Der Dresdner Gast hatte ebenbürtige Partner in Franz Naval, den eine leichte Erkältung leider zwang, alles auf seine glänzende Gesangskunst zu stellen, und an Desider Zador. Beide spielten mit schönem Mass ihre leicht zu Uebertreibung verlockenden Rollen. Auch von den übrigen taten alle das Beste für das Werk, eingeschlossen die gute und einfache Regie. So war der Vorstellung ein starker äusserer Erfolg beschieden, der wohl für eine längere Aufführungsreihe ausreichen wird.

Ueber Leoncavallos Musik ist nicht viel zu sagen. Der Fall, dass sich zwei im Beginn einer Bewegung stehende Künstler in ihren ersten Werken

so völlig ausgeben, wie Mascagni und Leoncavallo, kommt eigentlich nur in der romanischen Kunst öfter vor. Ich will der Versuchung widerstehen, diese Erscheinung auf ihre Ursachen zu untersuchen, deren tiefste sicher in der ungeheuren Bedeutung der formalen Ueberlieferung bei der romanischen Kunst liegt. Leoncavallo lebt ganz von den „Bajazzi". In immer neuen Aufgüssen, die jedesmal eine Verdünnung sind, bringt er das dort als wirksam Erprobte bis auf die Unisonoführung eines Instruments mit einer Singstimme. Während im allgemeinen die melodische Führung der dramatischen Stellen abgeschwächt ist, tritt stärker das Bestreben hervor, einzelne geschlossene „Nummern" einzuschmuggeln. Diese tragen hier noch mehr, als in der „Bohème" den Stempel der Operette. Vielleicht entschliesst sich der gewichtige Maestro, der hier persönlich den Beifall entgegennahm, einmal zu einem Tänzchen mit der leichten Muse. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ihm auf diesem Gebiete noch einmal ein nicht nur hinsichtlich der Tantième glücklicher Wurf gelingt.

(Fortsetzung folgt).

Am Mittwoch, den 9. Dezember, fand in der Apostel Paulus-Kirche ein „Orgel-Konzert" des Herrn Professor Egidi statt unter Mitwirkung von Frl. Eva von Bülow (Sopran) und der Herren Otto Süsse (Bass), Issai Barmas und Maximilian Ronis (Violine), in dem alle Leistungen als ausserordentlich wohlgelungen bezeichnet werden dürfen. Prof. Egidi spielte „Variationen" von Liszt über einen Basso continuo aus Bach's Kantate: „Weinen, klagen", vier „Weihnachtschoräle" von Pachelbel und Buxtehude, und die „C-dur Toccata mit Fuge" von J. S. Bach fein und gut registriert, ebenso zeigte er sich als geschmackvoller Begleiter der Solisten. Vielleicht hätte der Anfang der Toccata etwas ruhiger sein können. Besonders wirkungsvoll und schön ausgeführt war das „Doppel-Konzert" von Bach für zwei Violinen und Orgel. Herr Otto Süsse sang mit schöner Stimme und dramatischem Ausdruck die vier ernsten Gesänge von Brahms; Frl. von Bülow brachte vier „Weihnachtslieder" von Vopelius und die Arie „O hätt' ich Jubals Harf'" aus „Josua" von Händel im ersten Liede zwar etwas befangen, nachher aber klar und wohllautend zu Gehör. R. A.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Als Nachfolger in der Leitung der Grossherzoglichen Musikschule in Weimar, bisheriger Direktor der kürzlich verstorbene Professor E. W. Degner, wird Professor Waldemar von Baussnern, jetzt am Konservatorium zu Köln wirkend, genannt.

In das Lehrerkollegium des Dr. Hochschen Konservatoriums, Frankfurt a. M. — Direktor Professor Jwan Knorr —, tritt am 1. Februar der Pianist Alfred Hoehn ein. Er war von 1902 bis 1907 Zögling der Anstalt und hat in letzter Zeit durch seine Klavierabende in Mannheim, Köln, Hamburg usw. die Aufmerksamkeit des Publikums und der Presse auf sich gelenkt.

Vermischte Nachrichten.

Gustav Lazarus, Direktor von Professor Breslaur's Konservatorium, Berlin, wurde durch Verleihung des Roten Adlerordens IV. Klasse ausgezeichnet.

Dr. Wilhelm Kienzl erhielt vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen.

Professor Engelbert Humperdinck wurde zum Korrespondenten der Pariser Akademie ernannt.

Professor Traugott Ochs, Hofkapellmeister in Sondershausen, erhielt nach der unter seiner Leitung erfolgten vorzüglichen Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Der 11. Dezember hat den musikalischen Bewohnern der Reichshauptstadt die Erinnerung an einen seiner markantesten Mitbürger lebhaft geweckt, es war der 150. Geburtstag Carl Friedrich Zelter's. Zelter ist uns Berlinern eine liebe vertraute Gestalt, wir verehren in ihm den Begründer der Singakademie, dieser ehrwürdigen Stiftung, die in dem Herzen Alt-Berlins steht und in der sich und in ihrem Milieu, umbrandet von dem brausenden Leben der modernen Millionenstadt, noch ein Stück von dem Geiste dieses alten Berlin erhalten hat. Zelter's spezifische Verdienste als Tondichter reihen ihn nicht da ein, wo die Namen der Grossen verzeichnet stehen, aber in seiner männlich kraftvollen Persönlichkeit lebte eine enorme Tatkraft und ein seltenes Organisationstalent, er hat den kleinen von Fasch geleiteten Chorverein, der sich, da er in keinem Privatraum eine bleibende Stätte fand, schliesslich in den Vorsaal der Akademie, wo es im Winter kalt, feucht, aber auch schmutzig war,

flüchtete, zu einer Vereinigung umgeschaffen, die mustergültig für ganz Deutschland wurde und in der die Schöpfungen der grossen Heroen unserer Tonkunst, **Händel** und **Bach**, lebendig gehalten wurden. Wer von unserer heutigen Jugend den prächtigen, knorrigen alten Herrn kennen lernen will, der nehme seine Selbstbiographie zur Hand, noch besser aber den „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter“, er wird einen seltenen Menschen, eine fest geschlossene Persönlichkeit, unerschütterlich in allen Lebensstürmen, darin finden und ihn durch diese Lektüre verehren und lieben lernen, sowie er es verdient.

Der III. **Kongress der Internationalen Musikgesellschaft** findet in den Tagen vom 25. bis 29. Mai 1909 in **Wien**, im Anschluss an die **Haydn-Zentenarfeier**, statt. Zu letzterer sind, neben einer Festversammlung (mit Aufführung Haydn'scher Werke), fünf Veranstaltungen in Kirche, Konzert und Oper in Aussicht genommen, an denen die Besucher des Kongresses teil haben. Die Verhandlungen des Kongresses selbst finden in allgemeinen Versammlungen und Sitzungen der Sektionen statt. Die Sektionen scheiden sich in 5 Gebiete: I. **Musikgeschichte**, a) alte, b) neue, Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen, d) Geschichte der Oper, e) Lautenmusik, II. **Musikalische Ethnographie** (Exotische Musik und Folklore), III. **Theorie, Aesthetik, Didaktik**, IV. **Bibliographie und Organisationsfragen**, V. **Kirchenmusik** (katholische und evangelische). Die Liste der Vorträge und Referate wird im Januarheft der Zeitschrift der J. M. G. publiziert. Die Anmeldung dieser Vorträge und Referate sind möglichst bald an das Musikhistorische Institut der K. K. Universität Wien IX, Türkenstr. 3, mit der Aufschrift „Kongresskomitee“ zu richten. Der mit der Wahrnehmung der Geschäfte betraute Wiener Kongressausschuss steht unter dem Vorsitz der Herren **Guido Adler**, **Viktor Edler von Lang** und **Friedrich Jodl**.

Ein Konzert unter dem Titel „**Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts**“ veranstaltete der **Vaterländische Frauenverein Charlottenburg** im grossen Saal der Königl. Hochschule für Musik. Zur Aufführung kamen: Zwei Choräle von Prinzessin Anna Amalie (1712—1787), III. Konzert für Flöte von Friedrich dem Grossen, Rondo für Cello von Friedrich Wilhelm II., „Mein Saitenspiel“, Lied von Prinzessin Amalie, Kavatine von Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Oktett von Prinz Louis Ferdinand und Bruchstücke aus „Il Re Pastore“ von Friedrich dem Grossen.

Die **Bayreuther Festspiele** sind auch für 1909 beschlossen und werden Lohengrin, Ring des Nibelungen und Parsifal umfassen. Die Aufführungen des Ringes finden statt am 25. bis 28. Juli und am 14. bis 17. August, des Parsifal am 23., 31. Juli, am 4., 6., 8., 11., 20. August, des Lohengrin am 22. Juli, 1., 5., 12., 19. August. Der Verwaltungsrat erlässt folgende Erklärung: „Um dem Unwesen des Billetschachers zu begegnen, dessen vollständige Unterdrückung uns auf andere Weise nicht gelungen ist, werden die Eintrittskarten nunmehr nur noch gegen Vollzug eines Reverses ausgefolgt, in welchem der Empfänger sich verpflichtet, die Karten ohne unsere Genehmigung bei einer Konventionalstrafe von 30 M. für jede Karte — die eventuell der Stipendienstiftung zufallen soll — nicht in andere Hände übergehen zu lassen. Dieser Revers wird den Bestellern vor Absendung der Karten zur Unterzeichnung zugesandt.

Im Jahre 1764, als der damals 8jährige Mozart nach den glanzvollen Konzerten in England durch die Krankheit seines Vaters gezwungen war, des Musizierens auf einige Zeit zu entsagen, benutzte er die Gelegenheit, um tüchtig drauflos zu komponieren. Er legte sich ein kleines Notenbuch an und beschrieb es mit allerlei Kompositionen. Dieses Notenbuch, von dessen Vorhandensein lange Zeit nichts bekannt war, ist erhalten geblieben, es gehörte zum Bestande der Autographensammlung **Ernst von Mendelssohn-Bartholdy's**, die dieser vor einiger Zeit dem deutschen Kaiser zum Geschenk machte. Es erscheint soeben bei Breitkopf & Härtel zum erstenmal vollständig im Druck.

Das Büchlein enthält eine Reihe von kleinen abgeschlossenen Sätzen, die, mit vorangehenden Werken Mozart's verglichen, durch den musikalischen Gehalt, die Gedankenfülle und den Ideenreichtum, den Mozart gerade in diesem kleinen Rahmen entfaltet, geradezu überraschen; keines der Stücke lässt einen Knaben als Komponisten erwarten. Neben Menuetten, Adagios, Prestos enthält das Buch auch die erste Fuge, die wir von Mozart's Hand besitzen.

Die Musikalienhandlung **Breitkopf & Härtel** in Leipzig veröffentlichte soeben Nummer 94 ihrer „**Mitteilungen**“. Sie bringt eine Lebensskizze **Désiré Thomassins**, eines musikalischen Talentes, das der musikalischen Welt bisher selbst dem Namen nach unbekannt geblieben ist. Ihr folgen: Einführung in **Edgar Tinel's** „Katharina von Alexandrien“; ein umfänglicher Aufsatz Dr. **Georg Göhler's** über die Orchesterkompositionen von **Jean Sibelius**; ein beredter Artikel **Paul Klanert's** über Theodor Streicher, diesem neuen Charakterkopf in der Reihe unserer Tonlyriker, die Ankündigung eines Verzeichnisses von Werken, die für Mendelssohn-Feiern geeignet sind, kurze Nachrichten aus der Musikwelt und Musiknachrichten aus England. Musikhistorischen Interessenten werden die Berichte über das Erscheinen des 2. Teiles der Werkes von E. F. **dall' Abaco**, der von **Aubry** gesammelten Motetten des 13. Jahrhunderts, der Fortsetzung der „Bibliothèque musicologique“ usw. von Wert sein. Den Schluss des

Heftchens, das von der Verlagshandlung auf Verlangen kostenlos zugesandt wird, bildet die mit einer Vignette der Gräfin Therese Brunsvik gezierte Ankündigung ihrer von La Mara herausgegebenen „Memoiren", mit der Bestätigung, dass die Gräfin die „unsterbliche Geliebte Beethoven's" gewesen ist.

Die kürzlich in Rom gegründete „Internationale Gesellschaft für Kammermusik" begann ihre Konzerttätigkeit am 25. November mit einem Bach-Abend. Das von der Geigerin Frau Spiro-Rombro begründete und für die Konzertzwecke erweiterte Streichquartett (die Herren Zampetti, Murri und Albini) eröffnete die Veranstaltung mit dem fünften brandenburgischen Konzert (Klavier: Frau Helene Braude; Flöte: Prof. Setaccioli) und beschloss ihn mit dem monumentalen C-dur-Konzert für zwei Klaviere (zweites Klavier: Prof. Bajardi); dazwischen spielte Herr Albini die C-dur-Suite für Violoncellosolo und Frau Spiro-Rombro das tragische Adagio für Violine mit Streichorchester und Cembalo. Der künstlerische Erfolg des Konzerts (auch bei dem italienischen Publikum) war ein ausserordentlicher.

Die berühmte Proske'sche Musikbibliothek zu Regensburg, welche bisher fast unzugänglich war, ist durch Vermittlung Dr. Ritter v. Henle's jetzt der Verwertung geöffnet. Zum Bibliothekar ist Dr. Karl Weinmann, bisheriger Stiftskapellmeister, berufen unter seiner gleichzeitigen Ernennung zum Domvikar. Es liegt im Interesse der Musikwissenschaft, die Geschichte und den Bestand der kostbaren Bibliothek recht bald kennen zu lernen.

Bücher und Musikalien.

Alexander Beutter: Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift.
Ein Vorschlag zur Bekämpfung des musikalischen Analphabetentums.

Es handelt sich bei dieser Reform nicht um eine Aenderung unserer jetzigen Notenschrift; vielmehr soll den weniger musikalisch Veranlagten das Absingen von Noten bequemer oder überhaupt möglich gemacht werden. Zu diesem Zwecke geht Herr Beutter durchaus praktisch vor. Die Erfahrung, dass die Laien wohl nach Ziffern treffen können so lange keine Modulationen vorkommen; ferner die Tatsache, dass selbst die meisten Musiker nicht über absolutes Tonbewusstsein verfügen, vielmehr beim Treffen immer relatives Tonbewusstsein die Hauptarbeit verrichtet, d. h. dass die meisten Menschen, wenn sie überhaupt zu treffen versuchen, sich nur um das Verhältnis des zu singenden Tones zu seinem Grundtone kümmern, veranlasst Herrn Beutter, den Grundton, auf den alle andern Töne bezogen werden sollen, in der Notenschrift zu markieren. Er tut dies, indem er in den Gesangstimmen die betr. Linie oder den Zwischenraum durch Schraffierung heraushebt. Dadurch erleichtert er das Treffen ungemein, besonders bei Modulationen, wo der Sänger nun gar nicht nötig hat, sich um die Versetzungszeichen zu kümmern, sondern nur die zu singenden Noten in ihrem Intervallenverhältnis zum markierten Grundtone aufzufassen braucht. Herr Beutter hat eine genaue Abhandlung über diese Reform veröffentlicht in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", XII. Jahrgang, Heft 1 u. 2: „Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift".

Jedem Chordirigenten, der es mit ungeübten Blattsängern zu tun hat, sei diese Arbeit auf's wärmste empfohlen.

Max Ast.

Joseph Wieniawski, op. 22. Sonate H-moll für Pianoforte. Neue Ausgabe.
Adolf Stöppler, Wiesbaden.

Der im Greisenalter stehende, einstmals gefeierte Pianist Joseph Wieniawski hat eines seiner Jugendwerke auf's neue durchgesehen und herausgegeben. Billigerweise wird man also an diese Klaviersonate (op. 22, H-moll) einen anderen Massstab legen dürfen, als an ein etwa eben erst geschaffenes Werk. An Sonaten, die wirklich Bedeutendes und inhaltlich Neues darbieten, ist in jetziger Zeit ziemlicher Mangel eingetreten. Rheinberger's schöne Fis-moll-Sonate ist wohl auf dem Gebiete der Klavierliteratur die letzte grosse Erscheinung geblieben. Ob die Pianisten oft zu Joseph Wieniawski's H-moll-Sonate greifen werden, bleibe vorerst eine unbeantwortete Frage. Jedenfalls war der Komponist sein Lebtag ein interessanter, häufig wohl auch geistreicher Causeur und Unterhalter. Im kleineren Genre verdankten wir ihm manches hübsche Stück. So enthält auch die in Rede stehende neu aufgelegte Klavierkomposition im Rahmen dreier, ziemlich zwanglos aneinander gefügten Sätze den und jenen anmutenden Zug, bleibt jedoch immer, was es von Anbeginn an war, ein Stück in Stücken. Nach aussen hin verleugnet sich der überaus klavier- und satzkundige Meister auf keiner Seite. Die Komposition klingt stets prächtig und kann, wieder eben in einzelnen Partien, einem klangbegierigen Hörer, der nicht gar sehr in geistige Tiefen hinunter zu streben willens ist, einen angenehmen Ohrenschmaus gewähren. Die Themata der drei Sätze sind zu wenig bedeutend, auch in Gegenüberstellung und Verarbeitung nicht anziehend genug, als dass damit höheren Forderungen Genüge geleistet worden wäre. Zweifelsohne tut auch der Wechsel von Zeit und Geschmack das seinige, dass uns Wieniawski's H-moll-Sonate heute

so verblasst und klein erscheinen will. Dass ihr Eindruck durch schönen Vortrag gewinnen, dass sie immerhin sehr anständige Unterhaltungsmusik bietet, sei ohne weiteres und gern zugestanden. Unter diesem Gesichtspunkte beurteilt, verdient sie auch empfohlen zu werden.

Ernö Lányi, op. 165. Capriccietto für Pianoforte.
Ed. Klöckner, Budapest.

Hanuš Trneček, op. 60. Böhmische Rhapsodie für Pianoforte.
Fr. A. Urbánek, Prag.

Unstreitig ist der Böhme dem Ungarn im Komponieren weit überlegen. Lanyi's Capriccietto ist ein ziemlich bescheidenes Stückchen mit mancherlei Anklängen an ähnliches, was einst Peter Tschaikowsky in demselben Genre ausgesprochen hatte. Ein Stückchen für den ungarischen Salon, ein bischen melancholisch angehaucht und nicht gerade von üblem Geschmacke.

Hanuš Trneček tritt mit seiner Böhmischen Rhapsodie anspruchsvoller auf. Das Werk ist keinem Geringeren als Eugen d'Albert zugeeignet. Obschon auf den 31 Druckseiten nichts steht, was den willigen Hörer irgend aus der Fassung zu bringen vermöchte, so ist doch, dank der überaus sachkundigen und virtuosen Behandlungsweise des Pianofortes, der aus nationalen, musikalischen Themen zusammengestellte Inhalt des Stückes annehmlich und wirkt an sich schon durch das bedeutend in den Vordergrund tretende böhmisch-heimatliche Kolorit. Die Rhapsodie ist, wie alle Stücke solcher Gattung, Salon- und Virtuosenmusik in Einem. Es wird bei glänzend technischer Ausführung — die zu entwickeln reichlich Gelegenheit geboten ist — und bei möglichst dynamisch, rhythmisch und agogisch raffiniert durchstudiertem Vortrage von nachhaltiger Wirkung und sehr geförderten Spielern als Paradestück willkommen sein. Ebenso dem Zuhörer, der sich an den vielen, darin dargebotenen klanglichen Finessen ergötzen mag.

Ch. V. Alkan, op. 66. Neun Präludien, für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von José Vianna da Motta.
Costallat & Co., Paris.

Von Ch. V. Alkan's Klavierwerken ist schon früher — 1904 — in diesem Blatte die Rede gewesen. Im Originale sind die Neun Präludien (op. 66) für Pedalflügel geschrieben, nunmehr von José Vianna da Motta gleich dem „Benedictus“ und den „Prières“ für das Pianoforte zu vier Händen übertragen worden. Sie stehen, wie der Bearbeiter in seiner deutsch und französisch geschriebenen Vorrede treffend anmerkt, ihrem Charakter nach zwischen den eben genannten Werken. „Bei der Lektüre dieser Tondichtungen hat man den Eindruck, das intime Tagebuch eines Menschen zu lesen, der ganz allein steht mit seinen Gedanken, mit seinen Leiden, und der allein durch eigene Kraft die höchste Befreiung findet. Man weiss, nicht nur durch seine Musik, wieviel Alkan unter der Einsamkeit und Vergessenheit gelitten hat, in der seine Mitwelt ihn liess.“ Nimmt man Alkan's neun Präludien auch ohne Programm und Glossar, nämlich als das, was sie sind, eben reine Musik, so sind sie ebenfalls von ganz bedeutender und unmittelbarer Wirkung, ein Umstand, der meines Erachtens für ihre Beurteilung am meisten ins Gewicht fällt. Jedenfalls tragen die sämtlichen Stücke einen ganz eigentümlichen, auf's stärkste ausgeprägten persönlichen Zug an sich, ebenso sind die mannigfaltigen Empfindungen, wie sie in diesen Präludien erscheinen, menschlich echt und unverfälscht. Zur erschöpfenden musikalischen Auslegung des Alkan'schen Ideengehaltes gehören zwei durchaus gleichgestimmte, einander bis in's kleinste verstehende Spieler. Auch wird die Erkenntnis des künstlerischen Edelgehaltes dieser Stücke vielleicht manchem erst nach längerem und unablässigem Studium aufgehen. Die vorzügliche, nach jeder Seite hin erschöpfende vierhändige Bearbeitung bietet hierzu auf rühmliche Weise ihre Hilfe dar. Es wäre recht sehr zu wünschen, dass Alkan's tiefsinnige und gefühlsschwere Musik weiteren Kreisen mitgeteilt würde. Schon aus diesem Grunde war die Uebertragung in die jetzige Gestalt eine überaus glückliche Idee.

A. Saxlehner, op. 32. Trio für Klavier, Violine und Violoncello.
op. 56. Humoreske für Violine und Pianoforte.
op. 57. Notturno für Pianoforte.
H. Schröder Nachf., Berlin.

In seiner Humoreske für Violine und Pianoforte (op. 56) schlägt A. Saxlehner kräftige, auch wirklich humorvolle und eigenartige Töne an und stellt sowohl dem Geiger als auch dem Pianisten dankbare Aufgaben, weil beide ziemlich gleichmässig an der Wiedergabe des Ganzen beteiligt sind. Der B-moll-Zwischensatz gewährt einen schönen lyrischen Ruhepunkt; nur erscheint hier (auf Seite 5) der Klaviersatz zwar ausserordentlich klangvoll, aber doch ein wenig überladen. Das (D-dur) Notturno empfiehlt sich durch den Reiz intimer, fein abgetönter Stimmungen, ist der Erfindung nach durchweg selbständig und in der Darstellung der tondichterischen Idee von künstlerischem Geschmack diktiert, erfordert aber (gleich der Humoreske) äusserst subtile musikalische Behandlung. Jedenfalls ist es erfreulich zu konstatieren, dass A. Saxlehner in den hier genannten beiden Werken hinsichtlich künstlerischer Individualitätsentwicklung ganz wesentliche Fortschritte zu verzeichnen hat. — Das der Zeit seiner Entstehung nach wohl weiter zurückliegende Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (op. 32, C-dur) ist betreffs der Harmonik und Rhythmik

viel einfacher gehalten als die vorgenannten Kompositionen. Zugleich aber gewinnt es sich die Sympathie der Hörer durch die schönen Proportionen der einzelnen Sätze, durch die einfache, anmutige und feingezogene melodische Linie und Vornehmheit der musikalischen Sprache im allgemeinen. A. Saxlehner zeigt in seinem Klaviertrio, dass man sich in ziemlich engen Grenzen halten, sich nach allen Seiten hin weise einschränken und doch etwas ungemein Anziehendes, Liebenswürdiges und in seiner Art Vollkommenes geben kann. Gerade das macht den Wert dieses, durchaus auf einen gefühlswarmen und heiteren Ton gestimmten Werkes aus, dass der Komponist auf keinerlei aparte Effekte und sonderliche Finessen Jagd macht und doch eine Musik produzierte, die sich von jeglicher Banalität fern hält und ohne weiteres den Hörern verständlich und lieb wird. Seit geraumer Zeit ist mir kein neueres Kammermusikwerk vorgekommen, das in jeglicher Beziehung so den Anforderungen der Kunstgattung, wie auch der tatsächlich vornehmen Hausmusik entspräche. Die eingehende Analyse der vier Sätze ist nicht vonnöten, man spiele und höre das liebenswürdige Opus und wird seine Freude daran haben.

Richard Bartmuss, op. 45. Albumblätter für Harmonium.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

Nach Dichtungen von W. Ketschan komponierte Richard Bartmuss drei Albumblätter für Harmonium (op. 45), die sich bei aller Anspruchslosigkeit doch als fein gezeichnete Tonbilder darstellen. Herbst- und Frühlingsstimmungen sind hierin musikalisch fixiert. Die gewählte Tonsprache und harmonische Einkleidung kennzeichnen den guten Musiker, den wir im Komponisten bereits seit geraumer Zeit schätzen. Für die Hausmusik sind die drei kleinen Harmoniumstücke bestens geeignet. Wohltuend wirkt die über ihnen ausgebreitete Ruhe, die einem ziemlich stark entwickelten, kontemplativen Zuge zu entspringen scheint und sich ohne weiteres dem Hörer mitteilt. Man ist kaum in der Lage, dem einen oder anderen dieser drei Albumblätter einen höheren Preis zuerkennen zu müssen. Ein jegliches ist in seiner Art erfreulich und angenehm wirkend. Zudem nehmen sich diese Stücke, obwohl sie durchaus für Harmonium gedacht sind, auf dem Pianoforte recht gut aus, können also unter Umständen doppelten Zwecken sich dienlich erweisen.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

Wir machen unsere Mitglieder darauf aufmerksam, dass die Anmeldungen für die im April vorgesehenen Prüfungen nach den Bestimmungen des Musikpädagogischen Verbandes jetzt sofort zu erfolgen haben. Bei der Anmeldung ist die Anzahl der Zöglinge und des Hauptfachs anzugeben, behufs Uebersendung der nötigen Anmelde-Formulare. Wir weisen noch besonders darauf hin, dass Nachlieferungen von einzelnen, laut § 4 der Prüfungs-Ordnung erforderlichen Papieren unzulässig sind, bezw. Verzögerungen der Prüfung herbeiführen. Die Papiere sind, laut Bekanntmachung vom 15. November, in folgender Weise zu adressieren:

An die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, E. V. Abteilung Zulassungs-Kommission.

I. A.:

Xaver Scharwenka,

I. Vorsitzender.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen. E. V.

Die General-Versammlung des Vereins Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen, E. V., korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes, E. V., fand am 13. Oktober unter lebhafter Beteiligung der Mitglieder statt. Nach Eröffnung durch die I. Vorsitzende, Frl. Anna Morsch, erstattete die I. Schriftführerin, Frl. Amalie Arnheim, den Jahresbericht. Das vergangene Vereinsjahr war durch die Eintragung in das Vereinsregister, die im Februar perfekt wurde, ein bedeutungsvolles und hat viel zur Hebung und zum Ansehen des Vereins beigetragen. Aus der Reihe der anregenden und belehrenden Vorträge der Mitgliederversammlungen seien hervorgehoben: Direktor Heller „Experimentelle Besprechung aus dem Gebiete der Akustik: Wie entstehen die Töne unserer Musikinstrumente". Frl. Auguste Sprengel „Die Allg. D. Pensionsanstalt für Lehrerinnen, das Invaliditäts- und Altersversorgungsgesetz". Prof. Dr. Johannes Wolf „Leben und Wirken Heinrich Isaak's". Frl. Dr. Stieglitz „Ed. Grieg und seine Beziehungen zur nationalen Volkskunst und Dichtung". Frl. Amalie Arnheim „Zur Geschichte des deutschen Tanzliedes und Tanzes". Frl. Cornelie van Zanten „Ist die Klage über den Niedergang der Gesangskunst eine berechtigte?" Die Vorträge waren zum grossen Teil von musikalischen Erläuterungen und Vorführungen, an denen Mitglieder und Gäste in liebenswürdigster Weise beteiligt waren, begleitet. Der Geselligkeit war ein Weihnachtsfest und ein Sommerausflug gewidmet, auch schlossen sich den meisten Versammlungen zwanglose gesellige Vereinigungen an. Eine Schüleraufführung fand im März statt. Die Bibliothek ist durch Geschenke so angewachsen, dass ihre Eröffnung im neuen Vereinsjahr erfolgt. Die Mitgliederzahl ist in erfreu-

lichem Steigen begriffen, Ende September zählte sie 97, ist aber jetzt schon auf über 100 ordentliche Mitglieder gestiegen.

Dem Jahresbericht schloss sich der Bericht der Stellenvermittlung durch Frl. Hedwig Wilsnach an. Ihrer ausserordentlich rührigen Tätigkeit verdankt dieser Zweig der Vereinsarbeit ein kräftiges, lebendiges Emporblühen. Es ergaben sich für das laufende Geschäftsjahr folgende Resultate: 44 Anfragen gelangten an die Vermittlung; 112 Damen kamen in Vorschlag, 15 Abschlüsse wurden perfekt, davon 4 für Klavier, 4 für Begleitungen, 3 für Violine, 4 für Gesang. Am Schluss waren 56 Damen in die Vermittlung eingeschrieben.

Nach dem Kassenbericht, erstattet durch Frl. Valeska Kotschedoff, der ein günstiges Resultat erwies, fand die Wahl des Vorstandes, bezw. der 4 satzungsgemäss ausscheidenden Mitglieder statt. Es waren Frl. Dr. Stieglitz, Frl. Wilsnach, Frl. Kotschedoff und Frl. Walter, die durch Zuruf einstimmig wiedergewählt wurden. Zum Schluss erfolgte die Wiederwahl bzw. Ergänzung der verschiedenen, im Verein arbeitenden Kommissionen.

Auf die „Herzliche Bitte“ für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: H. B., Berlin, 3 M., Helene Martens, Nordhausen, 3 M., Frl. M. Conradi, Heidelberg, 3 M., Frl. M. Lorenz, Zwickau, 3 M., N. N., Limbach, 2 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

Anzeigen.

VERLAG VON ARTHUR P. SCHMIDT

BOSTON Lindenstr. 16 **LEIPZIG** Lindenstr. 16 **NEW-YORK**

Unentbehrliches Material für Musikinstitute und Schülerkonzerte.

Ensemble-Musik leichterer Ausführbarkeit

Soeben erschienen! **Für Klavier zu 6 Händen** Soeben erschienen!

Trifolium. Eine Sammlung Melodischer Stücke, arrangiert von Edmund Parlow.

Leicht.

Carl Bohm, op. 362, No. 1. Preis:
Soldaten kommen. Marsch . . . M. 1.20
F. Lynes, op. 14, No. 3. Des Jägers Lied. M. 1.20
A. Förster, op. 138, No. 8.
Beim Tanzmeister. Gavotte . . . M. 1.20
F. A. Porter, op. 11, No. 2.
Mit frohem Sinn . . . . M. —.80
A. Sartorio, op. 400, No 6.
Mit klingendem Spiel . . . . . M. 1.20

Mittelschwer.

N. von Wilm, op. 230, No. 5. Preis:
Durch Feld und Wald . . . . . . M. 1.50
C. Morley, op. 105. Napolitana. Saltarello. M. 2.—
Georg Eggeling, op. 125.
Menuetto scherzando . . . . M. 1.50
W. Aletter, op. 200, No. 3.
La bella Picadora. Bolero . . . M. 1.50
Ludwig Schytté, op. 93, No. 1.
Sylphen und Nixen. Rondo . . . M. 2.—

Für 2 Klaviere zu 8 Händen.

L'Ensemble

Beliebte Stücke, arrangiert von **Edmund Parlow.**

Leicht.

Corn. Gurlitt, op. 178, No. 19. Preis:
Wiener Walzer . . . . M. 3.—
L. E. Orth, op. 29, No. 5.
In Uniform. Marsch . . . . . . M. 3.—
W. Aletter. Menuetto piccolo . . . . . M. 2.—
Arthur Dana, op. 30, No. 9.
Rückkehr aus den Ferien . . . . M. 2.—
Frank Lynes, op. 14, No. 6.
Die Marionetten. Walzer . . . . M. 2.50
Charles Dennée, op. 12, No. 3.
Rondo Villageois . . . . M. 2.50
A. Sartorio, op. 174, No. 5.
Siegeszug. Marsch . . . . M. 3.—

Mittelschwer.

Carl Bohm, op. 357, No. 4. Preis:
Rosetta. Fantasie-Mazurka . . . M. 3.—
W. Fink, op. 355.
Klänge vom Ebro-Strand. Bolero. M. 3.—
Edwin J. Decevee, op. 35. Polonaise brillante M. 3.—
Max Franke, op. 58. Bajaderen-Tanz . . M. 3.—
Jos. Löw, op. 570, No. 3.
Russischer Kosaken-Tanz . . . . M. 3.—
W. A. Mozart. Minuetto giojoso . . . . M. 2.—
Georg Eggeling, op. 120.
La Capricieuse. Valse . . . . . M. 3.—
Carl Bohm, op. 357, No. 3.
Brise printaniere. Polka brillante . M. 3.—

Leichte Kammermusik.

Drei Violinen. M.

Ritter, G. P., op. 69. Leichtes Trio. In der ersten Lage 1.80

Vier Violinen.

Allen, Charles N., op. 22. Scenes pittoresque . 2.—
Dancia, Charles, op. 203, No. 1. Resolution . . 1.50
No. 2. Doux Repos . 1.50
No. 3. Recueillement 1.50
Söchting, Emil, op. 58. Suite . . . . 3.—

Zwei Violinen und Cello.

Söchting, Emil, op. 54c. Drei leichte Trios . à 1.50

Drei Violinen und Cello.

Söchting, Emil, op. 54a. Drei leichte Quartette à 2.—

Zwei Violinen, Bratsche und Cello.

Mohr, Herm., op. 67. Drei leichte Quartette kplt. 3.—
Söchting, Emil, op. 70. Drei leichte Quartette à 3.—

Zwei Violinen und Klavier. M.

Allen, Charles N., op. 26. Allegro moderato . 2.—
Hubl, Otto, op. 8, No. 1. Caprice 1.50
No. 2. Legende 1.30
No. 3. Chant du Soir . . 1.30
No. 4. Valse mignonne . . 1.80
op. 12. Concertino 2.50
Söchting, Emil, op. 54d. Drei leichte Trios . à 2.—

Violine, Cello und Klavier.

Gurlitt, Corn., op. 200. Zwei Miniatur-Trios à 2.—
Ritter, G P., op 70. Leichtes Trio . . . . 3.—
Söchting, Emil, op. 54e. Drei leichte Trios . à 2.—

Zwei Violinen, Cello und Klavier.

Söchting, Emil, op. 54f. Drei leichte Quartette à 3.—
op. 63. Danses bohémiennes.
No. 1. A moll 2.—, No. 2. D moll 2.50
No. 3. A moll 3.—

Zwei Violinen, Bratsche, Cello, Bass und Klavier.

Schytté, Ludwig, op. 60. Barcarolle . . . . Part. M. 2.40, Stimmen à —.60

In jeder Musikalienhandlung zur Ansicht erhältlich.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin, Bayreutherstr. 27.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dina van der Hoeven,
Pianistin.
Konzert und Unterricht (Meth. Carreño).
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 6 II.

Bianka Morill, **Gesangspädagogin.** **Dresden, Münchnerstrasse 17 p.**
Ausbildung aller Stimmgattungen
nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. **Oktober** und **Januar** j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.** von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof (Sachsen).**

Elisabeth Caland
Berlin W.
Ludwigkirchstr. 11.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Berlin W., Ansbacherstrasse 40. I
Ausbildung im Gesang.
Kurse in Sprechstimmbildung und Atemtechnik
(Methode A. Kuypers)
als Grundlage für Deklamations- und Gesangunterricht u. zur Gesundschulung kranker Stimmen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique Rythmique-Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, **Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.**
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen
für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 3. Berlin, 1. Februar 1909. XXXII. Jahrgang.

Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der höheren Mädchenschule.

Von

Professor Alexis Hollaender.*)

Die Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens ist mit der kürzlich erfolgten Veröffentlichung der Ausführungsbestimmungen zu dem Erlasse vom 18. August 1908 und der Lehrpläne für die einzelnen Unterrichtsfächer zu einem vorläufigen Abschlusse gekommen. Ob und wie weit sie für alle Zweige der Mädchenbildung einen Fortschritt bedeutet, wird nur die Erfahrung entscheiden können; von den Lehrplänen aber darf man jedenfalls schon jetzt mit aller Bestimmtheit rühmen: sie sind von einem höheren Standpunkt aus entworfen und von einem unvergleichlich lebensvolleren Hauch durchweht als die bisher geltenden von 1894. Das sind so grosse Vorzüge in der Hauptsache, dass man Mängel in Einzelheiten, die sich zweifellos ergeben und fachmännische (und fachweibische) Kritik erfahren werden, dafür vorläufig ruhig in Kauf nehmen kann. Wo ein höherer Geist einmal eingezogen ist, da ist er schwer wieder zu beseitigen; und so hoffen wir, dass er auch in der Mädchenbildung nicht nur bleiben, sondern sie immer intensiver durchdringen wird. Auf seine Manifestationen in den Lehrplänen, die vorzugsweise von der praktischen Erfahrung abhängig sind und immerhin geändert werden mögen, kommt es weniger an.

Ein Bericht über den neuen Lehrplan des Gesangunterrichts scheint mir wohl geeignet, eine Probe des neuen Geistes zu geben; er bietet mir zugleich die dem Schulgesangspädagogen so selten gebotene Gelegenheit, einen grösseren Kreis von Gebildeten über ein Fach zu orientieren, dessen Bedeutung von den meisten nicht gekannt oder doch unterschätzt wird, von dem in der grösseren Oeffentlichkeit kaum die Rede ist, und das nur im Stillen blüht — oder nicht blüht. Die Stiefkindschaft, die der Schulgesang nach einer Blütezeit im Mittelalter bis in das 16. Jahrhundert hinein — als der Gesang neben dem Latein als das wichtigste Fach galt und der Kantor nächst dem Rektor und

*) Mit gütiger Erlaubnis des Verfassers aus No. 37, 23. Januar, der Vossischen Zeitung, entnommen. D. R.

Subrektor die höchste Stellung im Kollegium einnahm — seit dem 17. Jahrhundert erdulden musste, bis er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als obligatorischer Unterrichtsgegenstand aus dem Lehrplan der höheren Schule überhaupt gestrichen ward und seine Lehrer zur untersten Stufe der Elementarlehrer herabsanken, — diese Stiefkindschaft hat den Schulgesang auch in der Schätzung des Hauses und der Oeffentlichkeit degradieren müssen. Die Bestimmungen von 1894 haben nichts dazu getan, die Stellung des Gesangunterrichts wieder zu heben. Die höhere Stellung eines Unterrichtsfaches ist einzig und allein abhängig von dem ihm gesteckten Bildungsziel, und eines solchen ermangelte der Gesangunterricht, der als „technisches Fach" nicht nur hinter dem Zeichenunterricht, sondern sogar hinter Turnen und Handarbeit rangierte, deren offizielle Aufgaben: „Ausbildung von Auge und Hand", „Kräftigung des Körpers", „Anfertigung und Beurteilung von Arbeiten nach Material und Ausführung" doch immerhin gewisse Bildungsziele enthalten. Der Gesangunterricht allein mit seiner haupsächlichsten Aufgabe, eine bestimmte Anzahl von geistlichen und weltlichen Volksliedern einzuüben, fiel inbezug auf Ziel, Lehraufgabe und Methode aus dem Rahmen der höheren Schule, der er nur äusserlich angegliedert war, innerlich völlig heraus. Und das in einer Zeit, von der man nicht nur sagen könnte, sie stehe in künstlerischer Beziehung unter dem Zeichen der Musik, sondern auch, dass sie die Musik als einen den übrigen Bildungsfaktoren ebenbürtigen und gleichberechtigten begriffen habe, — in einer Zeit, wo man gerade von der Schule verlangt, dass sie für eine grundlegende methodische Entwicklung der körperlichen und geistigen Fähigkeiten Sorge trage. Dazu kommt noch etwas anderes. Der geringwertigen Aufgabe des Schulgesangs entsprechend brauchten an die Qualifikation der Gesanglehrer besondere Anforderungen nicht gestellt zu werden, und bis auf den heutigen Tag gibt es — was den meisten Lesern überraschend sein wird — keinen staatlich vorgeschriebenen Bildungsgang, keine staatlichen Prüfungen, kein Probejahr für die Gesanglehrer; es genügt, dass die Bewerber als ausübende Musiker, Komponisten, Sänger, Instrumentalisten bekannt oder empfohlen sind; Fach- und pädagogische Kenntnisse müssen sich mit der Zeit finden. Zeichen-, Turn- und Handarbeitslehrer bedürfen zur Anstellung des Prüfungszeugnisses nach absolvierter Vorbildung; der — auch körperlich — verantwortungsvolle Gesanglehrer nicht.

Es ist nicht zu verwundern, dass bei einer solchen Vogelfreiheit des Unterrichts und bei der natürlichen Ungleichartigkeit des Lehrermaterials auch die Unterrichtsresultate die allerverschiedensten sein müssen; auf der einen Seite ein bequemstes Sichgehenlassen, bei dem auch die unbedeutendste Aufgabe nicht gelöst wird, auf der anderen ein aufwärtsstrebender Drang, der sich schon längst von den Hemmungsgewichten der Bestimmungen von 1894 stillschweigend befreit und seit einigen Jahren für eine gründliche innere und äussere Reform des Schulgesangs beharrlich und z. B. inbezug auf die Forderung staatlicher Prüfungen der Gesanglehrer, die — wie verlautet — jetzt vorbereitet werden — mit Erfolg gearbeitet hat.

Bei einer Reform des Gesangunterrichts musste es sich vor allem darum handeln, ihm etwas zu geben, was er nicht besass, und damit erst die Möglichkeit, an einer höheren Schule mit den anderen innerlich bildenden Unterrichtsfächern gleichberechtigt zu wirken. Das Ziel hat dann die Wege zu bestimmen. Und da lag es nun nahe, so nahe, dass man es immer übersehen hatte, zu sagen: sowie es der erste wesentliche Zweck des wissenschaftlichen wohlüberlegten Schulunterrichts ist, das Denken — des Zeichenunterrichts: das richtige Sehen zu lehren, so hat der Gesangunterricht der Schule das richtige Hören zu lehren. Richtig sehen und richtig hören in diesem Sinn ist etwas ganz anderes, als gut oder scharf hören im gewöhnlichen Leben; die bildenden Künste bedürfen zu ihrem verständnisvollen Genusse eines gebildeten Auges, die Musik verlangt ein gebildetes Ohr. Während aber das Auge meistens eine gewisse Vorbildung in der Uebung des täglichen Lebens findet; im Abschätzen von Massen und Entfernungen, im Unterscheiden von Färbungen, von Licht und Schatten, sind dem Ohre bei musikalischen Wahrnehmungen Aufgaben gestellt, die eine ganz besondere, durch seine Erfahrungen im täglichen Leben nimmermehr zu erwerbende Schulung erfordern; da handelt es sich um die Auffassung der Höhen- und Längenunterschiede nicht nur einzelner Töne, sondern auch gleichzeitig erklingender Tonreihen, der Klangfarben verschiedener tönender Instru-

mente, und endlich um das Verständnis des architektonischen Aufbaues der musikalischen Formen, die in der sinnlichen Welt kein auch nur vergleichbares Vorbild haben, wie es die bildenden Künste vorfinden, und die auch nicht — wie die Formen dieser — dem Betrachtenden und seinem Genusse still halten, sondern sich nur im bewegten Flusse der Töne darstellen.

Die Schule, die für eine harmonische Bildung die Grundlage zu geben bestimmt ist, hat in ihrem Gesangunterricht vor allem dafür zu sorgen, dass das musikalische Gehör geweckt, entwickelt und gepflegt werde. Sie darf sich, wenn sie nicht nur an den Einzelnen, sondern auch an die Gesamtheit denkt und das Niveau des allgemeinen Musikverständnisses heben will, dieser Aufgabe um so weniger entziehen, als sie, die Schule, die einzige Stätte ist, wo eine Bildung des Musikhörens, dieser unumgänglichen Vorbedingung des Musikverstehens, überhaupt zu ermöglichen ist. Die Schule allein findet bei ihren Zöglingen ein unverdorbenes bildungsfähiges Organ, und sie hat, besonders die Mädchenschule, genügende Zeit zu seiner Bildung. Ich sage: sie ist die einzige Stätte dafür; denn der — übrigens nur einer Minderzahl zugängliche — instrumentale wie vokale eigentliche Musikunterricht, der ausserhalb der Schule privatim oder in Musikschulen erteilt wird, ist durch die Uebungen zur technischen Fertigkeit derartig ausgefüllt, dass ihm für die Bildung des Gehörs keine ausreichende Zeit bleibt oder bliebe, selbst wenn er sie für so wichtig hielte, wie ich es tue, und wie die Schule es tun muss, wenn sie im Gegensatz oder wenigstens zum Ausgleich mit dem übermässig gesteigerten Kultus der technischen Fertigkeit zum Verständnis der Musik vorbereiten will, das hauptsächlich infolge des Nichthörenkönnens der Mehrzahl auch der Gebildeten zweifellos viel niedriger ist als das Verständnis der bildenden Künste. In seiner reizenden, von Gemüt, Geist und Humor erfüllten Novelle „Wie man in Amwald Musik macht“ gibt Rochus v. Liliencron, der Nestor der deutschen Musikhistoriker, der Herausgeber der Allgemeinen deutschen Biographie, eine drastische, aber durchaus treffende Beschreibung der in unserem Musikbetriebe herrschenden Verständnislosigkeit. „Hören denn — so heisst es da u. a. — die Durchschnittsspieler in ihrem Gedudel wirklich Beethoven, Haydn, Mozart? Geben Sie einem Menschen, der nicht zeichnen kann, eine Bleifeder, stellen Sie ihn damit vor den Kölner Dom und sagen Sie: nun zeichne, nimm das Bild nach Haus, damit Du daran Geschmack an der Gotik gewinnst.“ Nicht Technik, Kunstsinn muss vor allem entwickelt werden. Und Kunstgeschmack, der von diesem abhängt. Was W. H. Riehl in seinen „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“ vor fünfzig Jahren geschrieben hat, das passt auf unsere Zeit vollständig. „Unsere planlose musikalische Erziehung macht einen dicken Strich quer durch unsere ganze übrige Pädagogik. Nicht von musikalischer Erziehung ist die Rede, sondern nur vom Musikunterricht; allerlei krankhaftes Wesen im Geistes- und Gemütsleben der gebildeten Volkskreise findet Nahrung in diesem verkehrten Musiktreiben, und es ist die Pflicht unserer Staatsmänner, auf die bisher von ihnen gar nicht beachtete musikalische Erziehung und Verziehung des Geschlechts endlich auch einmal einen Blick zu werfen. Die deutsche Nation ist auf dem besten Wege, sich mit ihrem ziellosen Eifer für die Tonkunst dumm zu musizieren.“ Besser als alle ausserhalb ihres Organismus stehenden und neuerdings gerade der Schuljugend eröffneten Veranstaltungen mit ihren zerstreuenden und nichts weniger als methodisch bildenden Darbietungen ist, ich wiederhole es, die Schule befähigt und berufen, die Erziehung des Tonsinns und Kunstgeschmacks in die Hand zu nehmen.

Nun, was die von Riehl vor fünfzig Jahren apostrophierten Staatsmänner nicht beachtet haben: die heutigen, denen die Neuordnung des Gesangunterrichts im höheren Mädchenschulwesen oblag, haben es verstanden und mit dem an die Spitze der methodischen Bemerkungen zum Gesangunterricht gestellten Satze: „Der Gesangunterricht der Schule hat den Grundstein für die allgemeine musikalische Erziehung zu legen“ eine Tat getan, die nicht nur für den mit einem Schlage aus seiner nichtsbedeutenden Stellung zu einem ernsthaften Mitarbeiter an der Erziehung emporgehobenen Schulgesangunterricht, sondern — ohne Uebertreibung gesprochen — für die künstlerische Erziehung der ganzen Nation hochbedeutsam ist. Aus diesem Ziel entwickeln sich im Lehrplan als besondere Aufgaben: die Erziehung zum Musikhören — die eigentliche Gesanglehre —, die Aneignung der im geistlichen und weltlichen Liede niedergelegten Schätze der Tonkunst — die Bildung des musikalischen Geschmacks — die Vermittlung der für jeden Gebildeten wünschenswerten

Kenntnisse nicht nur aus dem Gebiete des Gesanges, sondern der Musik überhaupt. Das ist wahrlich ein „neuer Geist“; nicht dass es sich um neu Erfundenes, von diesem oder jenem Gesanglehrer noch nie Geübtes handelt: aber es ist noch nie ex cathedra verkündigt worden!

In die Einzelheiten des sehr eingehenden, alles Pädagogische, Technische und Aesthetische berücksichtigenden Lehrplans und seiner für jede Klasse festgesetzten Aufgaben will ich mich nicht verlieren und nur einige neue Bestimmungen von allgemeinerem Interesse herausheben. „Eine Befreiung von der Teilnahme am Gesangunterricht kann nur auf Grund eines eingehend begründeten ärztlichen Zeugnisses, aber nicht wegen vermeintlichen Stimm- oder Gehörmangels erfolgen.“ Eine durchaus notwendige Bestimmung. Wo nicht Organdefekte vorliegen, gelingt es — wie mir die Erfahrung eines Menschenalters an den Tausenden meiner Schülerinnen bewiesen hat — einem gewissenhaften, geduldigen und methodisch vorgehenden Lehrer, mit verschwindenden Ausnahmen, immer, Gehör und Stimme wenigstens so weit zu entwickeln, dass eine einwandsfreie Beteiligung am Chorgesang — eine wertvolle Mitgabe für das Leben, die so vielen durch die Schuld der Schule vorenthalten bleibt — erreicht wird.

„Die Schülerinnen sind von Anfang an nach ihrem Stimmumfang zu sondern: die Stimmprüfung ist öfter, mindestens in jedem Halbjahr, zu wiederholen.“ Wieder eine nicht nur für die Unterrichtserfolge, sondern auch für die noch wichtigere Gesundheit der Schülerinnen besorgte Bestimmung. Gibt es doch leider auch in unseren höheren Schulen Gesanglehrer, die die „musikalischen“ Schülerinnen, denen das Singen einer Unterstimme leicht wird, in den Alt setzen, auch wenn sie ausgesprochene Soprane sind, und die „unmusikalischen“ Altistinnen, anstatt sie zur Unterstimme zu erziehen, durch Hochsingen ruinieren.

Zu einer Vertiefung des Musiksinnes dient die schon in den unteren Klassen beginnende Harmonielehre; an sie schliessen sich in der Oberstufe, Lyzeum und Studienanstalt, die allgemeine Musik- und Formenlehre; Musikgeschichtliches wird im Anschluss an den Singstoff gelehrt, über die musikalischen Darstellungsmittel, die menschliche Stimme, die wichtigsten Musikinstrumente unterrichtet.

So ist der neue Gesanglehrplan beschaffen, der nahezu alles enthält, was von der Schule als einer Vorbereitung für das Leben gewünscht werden kann. Dass er nicht nur auf dem Papier, sondern in der Wirklichkeit lebe und für das allgemeine musikalische Verständnis in Kunstausübung und Kunstgenuss fruchtbar werde, dafür werden zunächst die — von den Schulleitern hoffentlich nachhaltig unterstützten — Gesanglehrer zu sorgen die Ehrenpflicht haben und diese mit freudiger Hingabe an die durch die neuen Aufgaben noch gesteigerten Pflichten ihres wahrlich nicht leichten Berufs auch sicherlich zu erfüllen gewillt sein; wird es sich doch bald zeigen müssen, dass zugleich mit der Hebung ihrer Lehraufgabe auch eine Hebung ihrer Bedeutung im Lehrkollegium, in der Klasse und in ihrer sozialen Stellung stattfinden muss.

Clara Schumann.

Von

Berthold Litzmann.*)

Besprochen von Anna Morsch.

Noch kurz vor dem Weihnachtsfeste erschien der III. (Schluss-) Band des obigen Werkes, ein sicher von vielen ersehntes und willkommenes Geschenk. Es sind 3 Jahre seit Erscheinen des II. Bandes verflossen, ich hatte mich damals mit einem kurzen Hinweis auf seinen wertvollen und kostbaren Inhalt begnügt, in der Absicht, bei zu erwartendem baldigen Erscheinen des das Gebäude krönenden Schlussbandes beide gemeinsam zu besprechen. Trotz des dreijährigen Zwischenraumes möchte ich dieser Aufgabe heut noch nachkommen, denn das, was der 2. Band brachte, gehört ja nicht zu den ephemeren Erscheinungen, es enthält unvergängliche Werte, und ein Zurückgreifen auf seinen Inhalt, eine Verknüpfung mit dem 3. Bande wird, wie ich voraussetze, auch jetzt noch willkommen sein.

*) Berthold Litzmann: Clara Schumann, ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen. 3 Bände, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie bekannt, enthielt der erste Band „Mädchenjahre“ zum grössten Teil Briefe, er schloss mit der sich in Sturm und Drang erkämpften Heirat Clara's mit Robert Schumann. Der zweite Band „Ehejahre“, den Zeitraum von 1840–1856 umfassend, schliesst mit dem Tode Schumann's ab. Er gestaltet sich, wie kaum zu umgehen, zu einer Doppelbiographie des Künstlerpaares. Die briefliche Mitteilung, die dem ersten Bande sein eigentümlich fesselndes Gepräge lieh, tritt durch die ersehnte Vereinigung in den Hintergrund, trotzdem fehlt es auch diesem Bande nicht an unmittelbaren Aeusserungen, — gleich am ersten Tage seiner Ehe hatte Schumann seiner Clara ein Tagebuch, in das er selbst die erste Eintragung gemacht, überreicht: „Das Büchlein, das ich heut eröffne, hat eine gar innige Bedeutung; es soll ein Tagebuch werden über alles, was uns gemeinsam berührt in unserem Haus- und Ehestand . . . . ein wahrer Freund soll es uns sein, dem wir alles vertrauen, dem unsere Herzen offen stehen. . . Eine Zierde unseres Tagebüchelchens soll, wie gesagt, die Kritik unserer künstlerischen Leistungen werden; z. B. kommt genau hinein, was Du vorzüglich studiert, was Du komponiert, was Du Neues kennen gelernt hast und was Du davon denkst; dasselbe findet bei mir statt. Eine andere Hauptzierde des Buches bilden: Charakterschilderungen z. B. bedeutender Künstler, die wir in der Nähe gesehen . . .“ usw.

Die Eintragungen in das Tagebuch sollten nach Schumann's Bestimmung wöchentlich bei gegenseitigem Wechsel geschehen, aber schon sehr bald überliess er seiner Clara die Fortführung, und so ist es in der Hauptsache doch wieder sie, die aus dem Buche zu uns spricht.

Der überreiche Inhalt des zweiten Bandes verbietet schon von selbst ein genaues Eingehen auf alle Einzelheiten; wiederum sind gerade die Einzelheiten so lockend, so fesselnd, dass man verlegen vor dieser „Fülle der Gesichte“ steht. Sehr rasch tritt Schumann, der „Schaffende“, in den Vordergrund, während Clara's Künstlerschaft als der „Nachschaffenden“ in zweite Linie rückt. Wohl hatte ihr Name, als sie sich mit Schumann vereinte, einen helleren und volleren Klang als der seine, sie stand schon damals, trotz ihrer Jugend, auf der Höhe ihrer Kunst; sie empfand es aber und lernte es von Tag zu Tag mehr erkennen, dass Schumann zu einem der Grössten in seinem Reiche heranreifte und ihm somit der erste Platz in ihrer Ehe gebühre, ihr eigenes Künstlertum dagegen zurückzutreten habe. Trotzdem ward ihr bewusst, wenn auch anfangs mehr instinktiv, dass sie sich selbst als künstlerische Persönlichkeit nicht aufgeben könne, nicht aufgeben dürfe, dass ihr die Erhaltung und Pflege ihrer Kunst als ebenbürtiger Faktor neben den durch die Heirat ihr auferlegten Pflichten obliege. Gerade in den ersten Jahren ihrer Ehe, in welchen sich Schumann's schöpferische Tätigkeit immer reicher und imponierender gestaltete, zu der sie mit staunender Bewunderung aufsah, empfand sie das Einengen ihres persönlichen Künstlertums oft mit banger Sorge, — mancher Seufzer im Tagebuche verrät uns den Kampf zwischen Liebe, Pflicht und der Furcht des Sichverlierens, andererseits aber fühlte sie wieder, wie im Zusammenleben und Zusammenarbeiten mit einer so vielseitig durchgebildeten Künstlernatur ihr eigenes künstlerisches Verständnis reifte und sich vertiefte.

So lesen wir denn im Tagebuch, dass das junge Paar schon in der zweiten Woche ihrer Vereinigung gemeinsam an das Studium des „Wohltemperierten Klaviers“ ging. Clara schreibt: „Robert bezeichnet die Stellen, wo das Thema immer wieder eintritt, es ist doch ein gar interessantes Studium, die Fugen, und schafft mir täglich mehr Genuss. Robert gab mir einen starken Verweis, ich hatte eine Stelle in Oktaven verdoppelt und dadurch unerlaubt eine fünfte Stimme dem vierstimmigen Satze beigefügt.“ Und acht Tage später: „Unser Fugenstudium setzen wir fort, es wird mir mit jedem Mal Spielen interessanter. Bei diesem natürlichen Fluss doch diese grosse Kunst, was man fast von jeder der Fugen sagen kann. Die Mendelssohn'schen Fugen kommen Einem nach den Bach-schen ärmlich vor, man sieht auch sehr, wie sie gemacht sind und es ihm wohl manchmal schwer geworden ist“ —

Dem Fugenstudium folgten Partiturstudien, Beethoven'sche und Mozart'sche Sinfonien lagen auf dem Klavierpult, Ouvertüren und Quartette folgten. Dann sass die Künstlerin aber auch allein am Klavier und studierte Beethoven'sche Sonaten, „Clara hat ausserdem“, heisst es einige Zeit später, „fleissig an einigen Beethoven'schen Sonaten studiert und sie ganz eigentümlich gefasst, ohne das Original zu beeinträchtigen. Dies macht mir einen grossen Genuss.“ — Ebenso ist er aber auch bedacht, dass Clara ihre kompositorischen Anlagen nicht vernachlässigt; er überschätzte ihre Begabung nicht, hielt sie aber für bedeutend genug, um sie weiter zu pflegen und zu entwickeln. Er ermuntert sie zu fortgesetzten Studien, wenn er auch hier, ähnlich wie bei ihren pianistischen Uebungen, eine gewisse Machtlosigkeit gegenüber den äusseren Verhältnissen resigniert immer wieder zugeben muss. „Clara hat eine Reihe von kleineren Stücken geschrieben“, lautet es im Jahre 1843, „in der Erfindung so zart und musikreich, wie es ihr früher noch nicht gelungen. Aber Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann und komponieren, geht nicht zusammen. Es fehlt ihr die anhaltende Uebung, und dies rührt mich oft, da so mancher innige Gedanke verloren geht, den sie nicht auszuführen vermag.“ — Schon vorher, als sie ihm als Weihnachtsgabe drei Lieder überreicht, war der lebhafte Wunsch, mit ihr gemeinsam ein Liederheft herauszugeben, wieder geweckt, er hatte sich sofort an die Arbeit gemacht und innerhalb 8 Tagen 9 Lieder aus Rückert's „Liebesfrüh-

ling“ komponiert. Nicht so leicht gelang es Clara, im Tagebuche heisst es: „Ich habe mich schon einige Male an die mir von Robert aufgezeichneten Gedichte von Rückert gemacht, doch will es gar nicht gehen — ich habe gar kein Talent zur Komposition.“

Trotz dieses Seufzers über ihre Talentlosigkeit legte sie ihrem Robert im Juni 4 Lieder auf den Geburtstagstisch nieder, unter ihnen das leidenschaftlich stürmische: „Er ist gekommen in Sturm und Regen.“ Das Liederheft trat seine Reise zu dem Dichter an, im Tagebuch vermerkt Robert: „Am 15. Juni hatten wir eine grosse Freude. Wir hatten Rückert unsere Lieder geschickt, der uns nun mit einem Meistergedicht antwortete.“ Die köstlichen Verse „Lang ist's lang, Seit ich meinen Liebesfrühling sang, Aus Herzensdrang, Wie er entsprang, Verklang in Einsamkeit der Klang“ usw. dürften allgemein bekannt sein.

Neben diesen emsigen musikalischen Studien, dem Spielen und Komponieren, wurden die übrigen schönen Künste, besonders das Gebiet der Literatur nicht vernachlässigt; auch hier war Clara die Empfangende, ihr geistiges Leben wurde durch gemeinsame Lektüre, Anregung und Anleitung zu eigener, erweitert und gehoben, sie wurde sich an Schumann's Seite ihres Mangels an systematischer Geistesbildung oft drückend bewusst und bemühte sich eifrig, ihre Lücken auszufüllen. Mit Robert gemeinsam, während sie allein sich in die Goethe'schen Schöpfungen versenkte, ging es an die Lektüre von Jean Paul, vor allem aber an das Studium Shakespeare's. Clara musste von ihm alle auf Musik bezüglichen Stellen ausziehen, Robert plante einen Aufsatz über „Shakespeare's Verhältnis zur Musik: „Es ist noch nichts Schöneres und Bedeutenderes über Musik gesagt worden, als von Shakespeare, und dies in einer Zeit, wo sie noch in der Wiege lag. Hier zeigt sich wieder einmal der Genius des Dichters, der über alle Zeiten hinausragt und sieht.“

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Stürzen wir uns bei der Uebersicht über die Konzertereignisse — ich betrachte zunächst die Zeit bis Ende Januar — gleich „in medias res“. Die Klage über die Verhältnisse ist abgeleiert und scheint nutzlos. Krankheiten müssen sich austoben; und gerade alle Ueberfüllungen heilen nur langsam.

Wie enge Kreise trotz allem das vielgerühmte Berliner Musikleben zieht, zeigen die ungeheuren Schwierigkeiten, die die Gründung eines 2. Privatorchesters neben den Philharmonikern macht. Es handelt sich natürlich um ein Orchester ersten Ranges; aber, du lieber Gott: es wartet ein Publikum von über 3 Millionen. Diese Leidensgeschichte geht nun ein Jahrzehnt. Riesenopfer sind gebracht worden; ob sie endlich ausreichen werden? Seit Beginn dieser Spielzeit heisst das „reorganisierte“ Mozartorchester — Blüthnerorchester. Die Herabstimmung des Namens sollte uns nicht stören, wenn nur die Sache so gut weiterginge, wie es bisher den Anschein hatte. Aber Oskar Fried, der mit der Kapelle ganz ausgezeichnet gearbeitet hatte, musste jetzt von seinem Posten weichen. Nicht aus künstlerischen, sondern aus finanziellen Gründen. Und das ist das Schlimme. Es ist ja natürlich, dass auch populäre Konzerte nicht bloss mit guten Programmen und guten Leistungen zu schaffen sind; sie müssen Zeit haben, „populär“ zu werden. In Berlin geht das langsam, wenn keine Sensation mithilft. Es müsste also vor allem eine weitsichtige kapitalistische Sicherung geschaffen werden. Wir haben so viele reiche Musik- oder doch Volksfreunde. Sie könnten ihre Volksfreundschaft in grossartiger sozialer Weise zeigen, wenn sie in grosszügiger Weise ein derartiges Unternehmen für die Werdejahre über Wasser hielten. —

Die Königliche Kapelle, deren Privatinteressen aufs engste mit den Sinfonie-Abenden verbunden sind, kann befreit aufatmen. Die Strauss-Konzerte sind schon jetzt so gut eingebürgert, wie es die Weingartner-Konzerte nur je waren. Aufführungen und Hauptproben sind regelmässig ausverkauft. Ist's eine Mode, so darf man sich einmal ihrer Herrschaft freuen. Gewiss ist mit Strauss ein moderner Geist eingezogen, aber der braucht kein modischer Geist zu sein. Strauss' Gewalt und Einzigartigkeit als Dirigent beruhen auf seinem wunderbaren rhythmischen Gefühl. Rhythmus als inneres Erleben, nicht als Taktschlägerei. Hier vermisse ich sogar gelegentlich die höchste Exaktheit, die sich logisch der grossen Schwungkraft verbinden müsste. Es wird wohl an mangelnden Proben liegen, wenn Einsätze und Zusammenklang nicht immer so vollendet sind, wie es bei dieser idealen Künstlerschar möglich wäre. — Aber fast schäme ich mich, diese Ausstellung zu machen, wo solche Erlebnisse uns wurden, wie eine geradezu betäubende Aufführung von Beethovens Siebenter und Eroica. Und wie wunderbar kam Mozart's D-dur (No. 38), die

populär zu werden verdiente, wie nur ein Werk des Göttlichen. Und schöner ward nie gesungen, als im langsamen Satz von Mozart's fast gar nicht gespielter A-dur (No. 29). Würdig reiht sich eine Aufführung von Haydn's Es-dur-Sinfonie an. Auch die Brahmsfreunde können beruhigt sein. Sie dürften die Variationenwerke ihres Meisters noch nie geistvoller und belebter vortragen gehört haben. Die wunderbar belebende Kraft tiefatmender Rhythmik erfuhr man dann an Liszt's „Orpheus", der als hehre Improvisation zu Gehör kam. In Mahlers 4. Sinfonie wurde die geistreiche Mache glänzend dargelegt und das leider nur geistige Spiel der launigen, bizarren und überkultiviert-naiven zwei ersten Sätze fesselte für die kurze Frist. Leider ist das Ganze unbeseelt. Und darum ist Strauss selber doch der rechte Teufelskerl, der Moderne. Man mag ihn nicht lieben, aber der den Till Eulenspiegel geschaffen hat, ist nicht bloss Techniker.

Auch die philharmonischen Konzerte unter Nikisch stehen fest in der Gunst des Publikums. Die Notwendigkeit (?) — d. h. so lautet die Behauptung der Unternehmer — mit Solisten zu arbeiten, verhindert hier die Aufstellung rein wirkender Programme. Das Ganze bleibt in einem Masse „gesellschaftliches" Ereignis, dass die Kunst immer etwas beeinträchtigt wird. Aber viel Schönes hat uns auch Nikisch diesen Winter schon geboten: Schubert's H-moll und Bruckner's „Achte" stehen obenan, ausserdem in einem „Extrakonzert" ohne Solisten Beethoven's „Erste" und „Neunte" in ganz glänzender Vorführung. Von den Neuheiten interessierte mich — ich brauche absichtlich das Fremdwort, weil die „Teilnahme" eine rein geistig-verstandesmässige blieb — zumeist Heinrich G. Noren's Variationenwerk „Kaleidoskop". Das Werk ist so ausgezeichnet gearbeitet, das selbst dem Laien dieses Gefühl von glänzender Tonsetzkunst aufdämmern muss. Leider ist es viel zu lang; etliche Variationen könnten ohne Schaden fallen. Nach meinem Gefühl vermöchte Noren in engerem Rahmen ganz Entzückendes zu bieten; er träte dann auch nicht in sichtbaren Wettbewerb mit Richard Strauss, dessen Nachbarschaft er nicht erträgt, da ihm dessen zündendes Temperament, das immer grosszügig wirkt, abgeht. Allzu selbstgefällig im engen Rahmen bewegt sich Moritz Moszkowski, dessen Suite in As-dur im geistigen Gehalt höchstens nach der Form des Klavierstückes verlangt. Auch die beiden solistischen Neuheiten vermochten nicht voll zu befriedigen. Em. Moor's Konzert für zwei Violoncelli, vorzüglich gespielt vom Ehepaar Casals, ist geistig, seelisch und tonlich eine Steppe. Bei Mac Dowell's „Klavierkonzert" konnte auch Teresa Carennos wildes Temperament nicht verdecken, dass es wesentlich Effektarbeit ist, was bei der Innigkeit des Komponisten in seinen Klavierstücken doppelt verwunderte. —

Auch der treffliche Panzner bewährt keine glückliche Hand in der Wahl der Neuheiten. Das Cello-Doppelkonzert von J. Klengel klingt gut und mag dem Cellisten Spielfreude bereiten. Leider nutzt es das „Doppel" weder geistig noch musikalisch, sondern lediglich technisch aus. Leo Blech's Jugendarbeit, „Die Nonne", brauchte bei aller Verehrung für den trefflichen Musiker nicht ausgegraben zu werden. Er ist noch zu jung, zu glücklich Schaffender, um bereits eine „historische" Behandlung zu verdienen. Felix Woyrsch's C-moll-Sinfonie enttäuschte wegen Mangels an Eigenart in Gehalt und Form. — Im übrigen aber bewährte sich Panzner's hervorragende Dirigentenkunst in diesen nach ihm benannten Konzerten aufs beste.

Dass die Wagnervereine ihre Konzertveranstaltungen immer noch nicht zu vergeistigen verstehen, ist sehr bedauerlich. — Uebrigens ist Beethoven's IX. nicht dazu da, um jungen Dirigenten die Gelegenheit zu Talentproben zu geben, selbst wenn dieses Dirigiertalent so unverkennbar ist, wie bei dem jungen Rudolf Krasselt aus Kiel.

(Fortsetzung folgt).

Der Königl. Musikdirektor Bernhard Irrgang setzt in dankenswerter Weise auch in diesem Winter seine allwöchentlich Mittwochs stattfindenden Orgelkonzerte in der Marienkirche bei freiem Eintritt fort. Welcher Beliebtheit sich diese Konzerte in allen Schichten der Bevölkerung erfreuen beweist, dass die weiten Räume der Marienkirche tatsächlich jedesmal bis auf den letzten Platz besetzt sind; es wird der weitere Beweis damit erbracht, welche eminente Bedeutung der Kirchenmusik für die Geistesbildung eines Volkes beizumessen ist. — An dem am 13. Januar stattgefundenen Konzert hatten die Zuhörer Gelegenheit, den grossartigen Stil und die meisterhafte Technik des Konzertgebers in dem Vortrage von Liszt's machtvoller Phantasie und Fuge über: „Ad nos, ad salutarem undam" zu bewundern. Das Gedächtnis des 70. Geburtstages Otto Dienel's, des Vorgängers Bernhard Irrgang's, gab Veranlassung zur Wiedergabe seines Trauermarsches über „Jesus, meine Zuversicht". Zur Mitwirkung an dem Konzerte hatte sich freundlichst zur Verfügung gestellt die Sopranistin Frl. Henriette Gottlieb, welche mit klangvoller, den weiten Raum beherrschender Stimme und tief empfundenem Ausdruck Schubert's unvergleichliches Lied „dem Unendlichen" und O. Dienel's herrliches „Vaterunser" zu Gehör brachte. Als Violinistin wirkte eine junge Künstlerin Frl. Margarete Leistner mit, welche sich schon öfter in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt und jedesmal ihre Zuhörer durch ihr für eine fünfzehnjährige erstaunlich vollendetes Spiel entzückt hat. Diesmal brachte die junge Künstlerin das „Adagio religioso" und das d-moll-

Konzert von Vieuxtemps und das „Adagietto" von G. Bizet in Ton und Ausdruck gleich edel zur Wiedergabe. Das pietätvolle Gedenken an Otto Dienel durch Aufführung einiger seiner Werke sei dem Konzertgeber noch besonders gedankt.

Dr. Rietz.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Professor August Iffert hat seine Tätigkeit am Wiener Konservatorium aufgegeben, weil ihm, wie geschrieben wird, die künstlerischen Verhältnisse unter der gegenwärtigen Direktion nicht zusagen. Professor Iffert wird nach Dresden, dem Orte seines früheren Wirkens, zurückkehren und sich nur dem Privatgesangunterricht widmen.

Am Dr. Hoch'schen Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktor Professor Iwan Knorr, sind seit Beginn dieses Jahres Kurse für rhythmische Gymnastik nach dem System Jaques-Dalcroze unter der Leitung Johannes Hegar eröffnet worden.

Edgar Tinel, der auch in Deutschland rühmlichst bekannte Oratorienkomponist, ist als Nachfolger Gevaërt's zum Direktor des Brüsseler Konservatorium berufen. Tinel stammt aus Ostflandern und hat seine Studien unter Gevaërt am Brüsseler Konservatorium absolviert. 1877 errang er sich mit seiner Kantate „Klokke Roeland" den Prix de Rome und übernahm 1881 die Leitung der Scola cantorum zu Mecheln. Später wurde er als Lehrer des Kontrapunkt am Brüsseler Konservatorium angestellt. Durch sein Oratorium „Franziscus" ist er in Deutschland schnell bekannt geworden.

Mit ihm zugleich ist der berühmte Tenorist Ernest van Dyk zum Leiter der höheren Gesangsklassen berufen, er richtet zum ersten Male dramatische Uebungen unter besonderer Berücksichtigung der Wagner'schen Dramen ein.

Bei der im Dezember stattgefundenen Aufführung der Städtischen Musikschule zu Aschaffenburg, Direktor Kundigraber, interessierten neben den Solovorträgen ganz besonders die Leistungen der unteren Chorgesangklassen. Die Kleinsten sangen das Reinecke'sche Lied „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt", die nächsthöhere Klasse trug im Verein mit dem Schüler-Streichorchester 2 vierstimmige Chöre von R. v. Mojsisovics, „Spätsommer" und „Der Seligen Furcht", zu vollster Befriedigung vor. Die Darbietungen stellten der Leitung und den Lehrkräften das beste Zeugnis aus.

Berthold Knetsch, Dozent an der freien Hochschule zu Berlin, hält in diesem Quartal zwei Zyklen von musikwissenschaftlichen Vorträgen allgemein verständlichen Inhalts, und zwar 1. „Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks" (Dienstag Abend, 8–9 Uhr, im Saale der Sezession, Kurfürstendamm 208/209); 2. „Charakteristik der verschiedenen Arten des musikalischen Kunstwerks" (Montag Abend, $^1/_2$9 bis 10 Uhr, Dorotheenstr. 13/14, Friedrich Werder-sches Gymnasium).

Das Prof. E. Breslaur'sche Konservatorium, hier, Direktor Gustav Lazarus, veranstaltete am 16. Januar im Falk-Realgymnasium seine 24. Schüler-Aufführung, welche Klavier-, Violin-, Gesang- und Ensemble-Vorträge in reicher Abwechslung bot. Eingeleitet wurde der Abend durch Vorträge der Elementarklassen, deren Ausführung Beweise von der vorzüglichen und exakten Lehrmethode des Konservatoriums lieferte. Die Darbietungen der Erwachseneren bestanden teilweise schon aus konzertreifen Leistungen, die von ernstem und künstlerischem Streben Zeugnis ablegten. Die Vorträge fanden bei den zahlreich versammelten Zuhörern lebhaften Beifall.

Eine Schülerin der v. Kotzebue'schen Gesangschule zu Dresden, Frl. Lisa Dransfeld, welche ihre Ausbildung durch die Leiterin, Frl. Molly von Kotzebue, selbst empfangen hat, errang sich kürzlich mit einem eigenen Liederabend in Hannover einen grossen Erfolg. Die Kritik rühmte einstimmig die treffliche Schulung der in allen Lagen wohlausgeglichenen Altstimme, die Schönheit und Gesundheit des Tones und die lautreine Aussprache.

Vermischte Nachrichten.

Dr. Richard Strauss wurde an Stelle des verstorbenen russischen Tonsetzers Rimsky Korssakoff zum Mitglied der belgischen Akademie der schönen Künste ernannt.

Sigmund v. Hausegger erzielte im letzten Philharmonischen Konzert in Hamburg mit der Aufführung seiner „Barbarossa-Sinfonie" einen ausserordentlichen Erfolg.

Das Blüthner-Orchester ist von kommender Badezeit an als königl. Kur-Orchester auf Norderney verpflichtet worden.

Professor Karl Panzner, der seit 10 Jahren

in Bremen seine künstlerische Tätigkeit ausgeübt, scheidet mit Ende dieser Saison aus seiner bisherigen Stellung und siedelt nach Düsseldorf über. Er hat dort den Posten als städtischer Musikdirektor mit einem Gehalt von 16000 Mark übernommen.

Im „Musiksalon Bertrand Roth" zu Dresden brachten die 112. und 113. Aufführung wieder Werke zeitgenössischer Tonsetzer zu Gehör. Darunter 2 Sonaten für Violine und Klavier von Martin Frey, ein Trio von Hans Fährmann, die Ballade „Herr Edelfried von Nicolai" von Struve und Lieder von W. Fr. Reuss und Paul Mittmann.

Professor Dr. Emil Bohn, der um das Musikleben Breslau's hochverdiente Gelehrte, feierte am 14. Januar seinen 70. Geburtstag in vollster körperlicher und geistiger Frische. Er ist zu Bielau bei Neisse geboren, studierte zunächst klassische Philologie, trieb aber schon während dieser Zeit musikalische Studien und widmete sich schliesslich ganz der Musik. 1868 wurde er zum Organisten der Breslauer Kreuzkirche gewählt; vierzehn Jahre später gründete er den „Bohn'schen Gesangverein", der sich bis heut durch die Veranstaltung „historischer Konzerte", über die der „Kl.-L." fortlaufend berichtet hat, auszeichnet. Professor Bohn, der sich als Musikreferent der „Breslauer Ztg." auch journalistisch betätigt, ist Ehrendoktor der Breslauer Universität (deren Gesangverein er leitet) und Ehrenmitglied der philharmonischen Akademie von Florenz und der römischen Cäcilienakademie. 1895 erhielt er den Professortitel. Seinem Forschungseifer dankt die Stadt Breslau u. a. eine „Bibliographie der Musikdrucke bis 1700", die auf der Universitätsbibliothek, Stadtbibliothek usw. zu Breslau aufbewahrt werden, die Regesten „die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau" und die Uebersicht „50 historische Konzerte in Breslau 1881—1892" mit der weit über den ortsgeschichtlichen Rahmen hinaus bemerkenswerten Beilage: „Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen Deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis ca. 1640". Auch gab er Mendelssohnsche und Chopin'sche Klavierwerke heraus. Seit Jahren arbeitet Prof. Bohn an einer Sammelausgabe aller weltlichen deutschen mehrstimmigen Lieder der Zeit von 1550 bis 1630 in Partitur, die ca. 10000 Nummern umfasst.

Professor Rudolf Palme, Königl. Musikdirektor zu Magdeburg, ist am 9. Januar, 74 Jahre alt, aus rastlos tätigem Leben durch den Tod abberufen worden. Am 23. Oktober 1834 in Barby geboren, kam er nach Absolvierung des Seminars als Volksschullehrer nach Magdeburg. Hier beschäftigte er sich eifrig mit Musikstudien und wurde Schüler des bekannten Musikdirektors Ritter. Er zeichnete sich rasch als Leiter von Kirchen- und Männergesangvereinen aus und war nicht nur selbst als Komponist von Orgelwerken, sowie von geistlichen und weltlichen Gesängen tätig, sondern auch als Bearbeiter und Herausgeber von vielen Gesangs- und Orgelwerken, wodurch er in den weitesten Kreisen bekannt und berühmt wurde. Etwa 45 Jahre war er Organist an der Heiligengeistkirche und etwa 25 Jahre Regierungsorgelrevisor. Mit ihm ist ein Mann von grosser Arbeitskraft, die er sich bis in die letzten Stunden seines Lebens bewahrt hat, dahingegangen. Mit seinen grossen Kenntnissen auf dem Gebiete namentlich geistlicher Musik, verband er ein bescheidenes, liebenswürdiges Wesen und war immer in selbstloser Weise bei der Hand, das Gute zu unterstützen um des Guten willen. Sein Tod wird in weiten Kreisen, mit denen er in Berührung getreten war, aufrichtige Teilnahme hervorrufen.

Kammersänger Josef Loritz, der ausgezeichnete Sänger, ist Ende Dezember aus dem Leben geschieden. Er war ein Schüler Eugen Gura's und hatte eine Stimme von phänomenalem Umfang. Er sang die Heldentenorrollen, wie Bariton- und Basssachen mit gleicher Leichtigkeit.

Professor Robert Hausmann ist am 19. Januar in Wien plötzlich einem Herzschlage erlegen. Er hatte am 15. Januar in Wien in einem Sonatenabend mitgewirkt, zwei Tage später mit grossem Erfolg in Graz konzertiert und wollte am 19. Januar gemeinsam mit Frl. Baumayer im Boesendorfer Saale spielen, als ihn der Tod vorher ereilte. Robert Hausmann ist am 13. August 1852 zu Rottleberode am Harz geboren, stand also noch im 56. Lebensjahre. Seine Studien auf dem Violoncello absolvierte er bei Theodor Müller (Cellist des älteren Müller-Quartetts), auf der Königl. Hochschule und später noch bei Piatti in London. Von 1872—76 war er Mitglied des gräflich Hochberg'schen Quartetts, dann erhielt er eine Berufung als Lehrer an der Königl. Hochschule und wirkte seit 1879 ununterbrochen als Cellist im Joachim-Quartett bis zu Joachim's Tod mit. Hausmann war ein allen Aeusserlichkeiten und Zugeständnissen abholder Künstler von edelstem Streben. Seine Liebe galt der klassischen Literatur, die er mit unbeirrtem Eifer pflegte. Seine von innerlichem Verstehen beseelte Wiedergabe etwa der Beethoven'schen Sonate Op. 102, die die letzten und geheimsten Wunder dieser versonnenen Musik löste, oder des gemeinsam mit Emanuel Wirth so oft gespielten Doppelkonzertes von Brahms, waren Aeusserungen einer geweihten Kunstübung, die keinen persönlichen, nur sachlichen Ehrgeiz kannte. Was schliesslich Hausmann als Partner des Joachimquartetts und Gefährte seiner Hochschulkollegen Heinrich Barth und Wirth geleistet hat, ist in aller Gedächtnis. Sein vorbildliches Wirken im Dienste der klassischen Musik sichert dem so früh abberufenen Künstler einen Ehrenplatz im deutschen Musikleben.

Bücher und Musikalien.

Ernst Toch, op. 10. Drei Präludien,
op. 11, Scherzo für Pianoforte.

P. Pabst, Leipzig.

Vor kurzem fand ein Streichquartett (in G-dur) von Ernst Toch in der Kammermusik des Gewandhauses zu Leipzig sehr beifällige Aufnahme. Natürlichkeit, Anmut und Sinn für gefällige Klangwirkung zeichneten jenes Werk des jungen Komponisten aus. Aehnliches gilt von den Klaviersachen. Die drei Präludien (op. 10, in A-moll, A-dur und D-moll) sind Studien mehr oder minder strengen Stils, potenzierte Vortragsetuden von mittlerer technischer Schwierigkeit, ohne alle instruktive Trockenheit, deshalb für die lohnende Verwendung beim Klavierunterrichte sehr zu empfehlen. Weit grössere Anforderungen an das Können des Spielers stellt das Scherzo (op. 11, H-moll), das sich im Hauptteil ziemlich ernst hält und erst im Trio etwas weichere Töne anschlägt. Eine gewisse Fertigkeit im Oktavenspiel ist hier die stille aber unumgängliche Voraussetzung. Von Einfacherem zu Schwierigerem fortschreitend, scheint Toch's kompositorische Entwicklung jener von Ernst von Dohnányi ein wenig zu gleichen. Ihr zu folgen aber bietet sicher Interesse und Genuss zugleich.

Eugen Segnitz.

Robert Handke: Figuralstudien für Klavier in Form von Satzbildern, Kadenzen und Improvisationen

Max Hesse, Leipzig.

Bei diesem Werk gilt es zunächst festzustellen, was es enthält, denn der Ausdruck „Figuralstudien" weckt Vorstellungen, die sich mit dem Inhalt nicht decken. Bei dem Worte „Figural" denkt man unwillkürlich an die Bedeutung der „Figuralmusik", die engverknüpft mit der Mensuralmusik und dem ungleichen Kontrapunkt ist. Davon ist in dem Werk nicht die Rede. Es handelt sich um grundlegende technische Studien, die, abweichend von sonstigen technischen Uebungen, in kleine Sätze, meist achttaktig, geformt sind, sich nach der Spannlage der Hand — Quinten-, Sexten- usw. Spannung — richten und bei dieser Satzordnung von vornherein Phrasierung und Dynamik mit heranziehen. Wenn der Verfasser nun auch von dem „figürlichen Gestaltungsvermögen der Hand" spricht, so bleibt der Ausdruck „Figuralstudien" immer etwas unverständlich. Auch die übrigen Erklärungen des Autors lassen manchen Zweifel, manche Frage übrig. Ich führe hier nur einiges an. Bei Lektion I, No. 1, Fünffingerübung zwischen c und g wird der Daumen nach seinem Anschlag im ersten Takt auf der Taste c durch Bindebogen festgehalten. Die Erklärung sagt: „Der Daumen wird festgehalten, doch nicht als sogenannter Stützfinger" . . . . „man gebe dem Daumen auf Grund seiner natürlichen Anlagen eine volle Bewegungsfreiheit", — wie ist das zu verstehen? Lektion I, No. 2, bringt folgende Uebung: $\begin{matrix} c & c \\ 1 & 1 \end{matrix} \Big| \begin{matrix} d & d \\ 2 & 1 \end{matrix} \Big| \begin{matrix} e & e \\ 2 & 1 \end{matrix} \Big| \begin{matrix} f \\ 2 \end{matrix}$ usw. Die Erklärung lautet: „Nur der nachrückende, die figürliche Einheit ansetzende, aber nicht der fortschreitende Daumen des Passagenspiels kommt dabei in Betracht." Was sich der Anfänger wohl bei solcher Erklärung denkt? Weiter, beim Uebergang aus der Quint- in die Sextenspannung soll der Daumen eine leichte, seitliche Bewegung mit gestreckter Ansatzform ausführen. Die Erklärung stimmt nicht zu den Beispielen, die mit der Sextakkordlage einsetzen, bei denen also der 5. Finger die Streckung zu vollziehen hat. Nun noch ein Zweifel. Für welche Schüler, d. h. bei welcher Stufe ihres Studiums ist das Werk einzufügen? Für den Anfänger ist es in seiner ganzen Anlage nicht zu verwerten. Kein Kind ist imstande, bei der ersten Uebung Terzen und bei der dritten Dreiklänge und Sextakkorde anzuschlagen. Ebensowenig bei Lektion 3 schon grosse dynamische Steigerungen auszuführen. Und wieder werden weiter Vorgeschrittenere keine Lust haben, mit den elementarsten Uebungen anzufangen, es müsste denn sein, dass sie einen gänzlich verbildeten Anschlag hätten. Abgesehen von diesen Einwürfen gegen die Erklärungen, die — sicher ungewollt — den Eindruck verborgenen Tiefsinns wecken, wo die schlichteste Klarheit am Platze wäre, enthält das Werk ungemein viel Gutes. Die Anordnung der Studien in kleine Satzform, das reiche rhythmische Element, die sofort hinzugefügte Phrasierung, die Dynamik, die lang fortgesetzten Uebungen in der Spannlage der Quint und Sext, das Durchführen nach allen Tonarten, das späte Einsetzen des Passagenspiels mit Daumenuntersatz, nachdem die Hände bereits in schwierigen Oktaven- und Dezimenspannungen geübt sind, zeugen von grossem pädagogischem Geschick, ebenso wie dem Reichtum der Kombinationen alle Anerkennung zu zollen ist. In der Hand des denkenden Lehrers wird das Werk von Bedeutung und Nutzen sein.

Ludwig Klee: Ausgewählte Klavierstücke, für den Unterricht bearbeitet und herausgegeben.

Fr. Kistner, Leipzig.

In 27 Einzelheften wird uns hier von 14 Komponisten eine Auswahl feiner und reizvoller Klavierstücke geboten, die, in mittlerer Schwierigkeit beginnend, bis hinauf zu den höchsten Stufen der Virtuosität führen. Sehr sympathisch berühren die Namen der Komponisten und die Wahl ihrer Werke. Es ist so manches darunter, was heut schon halb vergessen ist und doch einen Ehrenplatz in der Musik des Hauses, im Studiengang der heranreifenden Schüler, vor allem aber in dem

Unterrichtsplan der Musikschulen und den Programmen ihrer Schüleraufführungen verdiente. Schon diese kleine Auslese mit Namen von R. Volkmann, S. Jadassohn, P. Klengel, R. Kleinmichel, Niels W. Gade, St. Heller, C. Reinecke, C. J. Brambach, Th. Kullak usw. beweist uns, welch einen Schatz von reizvollen, intimen und dabei so äusserst dankbaren Vortragsstücken wir besitzen. Und was wird gespielt? Oder besser gesagt, welche Literatur wird auf Musikschulen, die sich hochtönende Namen beilegen, gepflegt? Wem so Jahr ein, Jahr aus die Programme der Schüleraufführungen durch die Hände laufen, der möchte, angesichts der Bemühungen, fortlaufend gute und geschmackbildende Jugendliteratur und Werke für Vorgeschrittenere zu empfehlen, schier dabei verzagen! Ich greife aufs Geratewohl hinein. Ein „Konzert- und Vortragsabend", zu dem der Direktor der Musikschule einladet, hat folgendes Programm: Ober- und Ausbildungsklassen: „Vögleins Abendlied" von Brinley Richards, „Silberfischchen" von Ketterer, „Alpenglühen" von Oesten, „Traute Heimat" von Kühne usw.; die Mittelklassen rekrutieren ihr Programm mit Werken von Gänshals, Kuhe, Czibulka, Wenzel, Behr, Heins, Eilenberg und so fort. Und das nennt sich „Kunstschule"! Wäre eine behördliche Aufsicht, die zugleich ein offenes Auge für den Lehrstoff hätte, nicht wirklich am Platze? — Man verzeihe mir die kleine Abschweifung, sie stellte sich unwillkürlich bei obiger Namenreihe ein. Dem Herausgeber und Bearbeiter gebührt warmer Dank, dass er so viel gute Musik durch seine Auswahl wieder lebendig und leicht zugänglich gemacht hat, möchte die Sammlung nun aber auch fleissig benutzt werden, es würde mir eine Freude sein, wenn ich den Namen und Werken auf den demnächstigen Schülerprogrammen recht oft begegnete.

Anna Morsch.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

Mitteilung des Vorstandes.

In den Nummern 19 und 22 v. J. des Verbandsorganes „Der Kl. L." wurde unseren Mitgliedern die Organisation des neu geregelten Geschäftsganges, die einberufenen Kommissionen für die verschiedenen Arbeitsgebiete mit ihren Adressen bekannt gegeben. Da immer noch Unrichtigkeiten vorkommen, so gestattet sich der Vorstand die Mitteilung aus No. 22 zu wiederholen:

1. Alle Briefe und Sendungen sind fortan, behufs schnellerer Erledigung, nur noch an eine Adresse, und zwar an die Geschäftsstelle, W. 50, Ansbacherstr. 37, zu richten. Der Adresse ist ein Untervermerk der Kommission, bzw. Abteilung hinzuzufügen, für die sie bestimmt sind. Es bestehen zurzeit folgende Kommissionen:
   a) Zulassungs-Kommission, welche alle auf die Prüfung bezüglichen Fragen regelt,
   b) Aufnahme-Kommission, welche die Gesuche um Aufnahme in den Verband prüft und entscheidet,
   c) Kommission für Rechtsfragen, welche alle strittigen Fälle unter Hinzuziehung des juristischen Beirats, Herrn Rechtsanwalt Axter, erledigt,
   d) Lehrplan-Kommission, die in verschiedene Unterabteilungen gegliedert ist und alle begonnenen Arbeiten fortführt.

Eine Anfrage in Prüfungsangelegenheit wäre somit zu adressieren:

An die
Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes
Abteilung: Zulassungs-Kommission.

Sonstige Fragen und Anträge sind gleichfalls an die Geschäftsstelle zu richten mit dem Untervermerk:

Zu Händen des 1. Vorsitzenden Herrn Prof. Xaver Scharwenka.

Obigen Bestimmungen ist hinzuzufügen, dass der Mitgliedsbeitrag nur an den Kassierer, Herrn Direktor Lazarus, Berlin W., Bülowstr. 2 zu senden und nicht mit Geldsendungen an die Geschäftsstelle zu verbinden ist, da leicht Unordnung in den Eintragungen und vermehrte Arbeit dadurch entsteht.

An Vorstehendes knüpft der Vorstand noch eine Bitte. Die wachsende Ausdehnung des Verbandes, ganz besonders die sich stetig mehrenden Prüfungen — die letzte Enquete ergab, dass bereits an 39 verschiedenen Stellen Zöglinge für das Examen des M. P. V. vorbereitet werden —, führen eine solche Ueberfülle von Arbeit herbei, dass es den Mitgliedern nicht dringend genug ans Herz gelegt werden kann, alle Meldungen so zeitig wie möglich an die betreffenden Kommissionen zu richten und bedacht zu sein, dass die einzusendenden, speziell die für die Prüfung nötigen Papiere genau den Satzungen entsprechen, um überflüssige Korrespondenz zu vermeiden. Wiederholt sind nach der letzten Rundfrage Aufforderungen um rechtzeitige Einsendung der Papiere ergangen, es vergingen 4 bis 6 Wochen, ehe sie eintrafen, dann aber mit der Bitte um umgehende Erledigung. Unsere Mitglieder mögen bedenken, dass die Kommissionen weder täglich tagen, noch um jeden einzelnen Fall plötzlich zusammenberufen werden können. Die starke berufliche Inanspruchnahme sämtlicher Vorstandsmitglieder ermöglicht nur die Innehaltung bestimmter Stunden zum Zusammentritt. Umgehende Erledigung von einzelnen Fällen und so-

Verein der Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen zu Potsdam.

Das erste Winterkonzert, ein Kammermusikabend, brachte Mendelssohn's „D-moll-Trio". In einem voraufgehenden Vortrag gab Herr Oberlehrer Grundmann einen Ueberblick über Mendelssohn's Leben und Wirken nnd schloss eine kurze prägnante Analyse des obengenannten Trios an, welches durch Frau Madelaine Astorga, Frl. Marie Grosse und Herrn Hutschenreuter aus Berlin bei sprudelnder Geläufigkeit eine vollendete Wiedergabe fand. Frau Anna Stephan sang Lieder von Hermann Drechsler, welche einer so hervorragenden Kraft wie Frau Anna Stephan's bedürfen, um verstanden zu werden. In ihnen ist ein Ringen und Kämpfen der Singstimme mit der Begleitung, die eigentlich keine Begleitung mehr ist, sondern ein selbständiges Musikwerk, das seine eigenen Wege geht — es erscheint, als wenn der Komponist Lieder im dramatischen Gewande bringt! Die Lieder dürften sich wegen der pessimistischen Stimmung, die in ihnen zum Ausdruck kommt, nicht leicht einführen, sie entbehren des versöhnenden Elements. Frau Stephan erntete für ihre plastische Ausführnng lebhaften Beifall.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: Frls. M. Nenmark und Th. Fischer, Nürnberg, 8 M., Verein Berliner Musikl. und Tonkünstlerinnen 10 M., Th. Vetter, Stuttgart, 2 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 5. **Berlin, 1. März 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Mendelssohn als Mensch und Künstler.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

(Schluss.)

Der Kunstrichtung, die Mendelssohn hiermit einschlug, ist er in späteren Werken noch vielfach gefolgt. Manche seiner Kompositionen, mit oder ohne Programm (Scherzi, Capricci, Rondos und Gesangstücke) haben unverkennbar den Sommernachtstraumcharakter. Wie dieser seinem innersten Wesen entsprach, beweist u. a. die Tatsache, dass die siebzehn Jahre später geschaffene Bühnenmusik der Ouvertüre in Stil und Stimmung aufs genaueste angepasst ist. Bezeichnend für die Talentrichtung des Tondichters ist es indessen, dass diese Orchesterstücke, Chöre und kurzen Soli wenig Opernhaftes an sich haben. Höchstens fallen sie in das Gebiet des Melodramatischen, und erweisen sich deshalb auch die einzelnen Nummern im Konzertsaal fast ebenso wirkungsvoll, wie in Verbindung mit der szenischen Darstellung. Mendelssohn's Talent lag eben nicht nach der Seite des Dramatischen und es beruhte wohl auf Irrtum, wenn er den Misserfolg seiner Jugendoper „Die Hochzeit des Camacho" einseitig auf Rechnung eines ungünstigen Libretto setzte. Dass er sich später aber inbezug auf Operntexte äusserst kritisch verhielt, war im Grunde die Taktik unbewussten Selbstschutzes. Manche Enttäuschung hat er sich damit sicherlich erspart. Endlich besiegte allerdings das Verlangen, auch die Bühne zu erobern, alle Bedenken. Er entschied sich für einen Stoff, den er 1831 direkt abgelehnt hatte, als er seine Operntextforderung folgendermassen formulierte: „Deutsch müsste es sein und edel und heiter; sei es eine rheinische Volkssage, oder sonst ein echt nationales Ereignis, oder Märchen, oder ein rechter Grundcharakter (wie im „Fidelio"). Es ist nicht Kohlhas und nicht Blaubart oder Andreas Hofer oder die Loreley — aber etwas von alledem könnte dabei sein." Ob ihm aber die Loreleysage mit ihrem gänzlich undramatischen Wesen, falls sie als Oper zur Vollendung gelangt wäre, die erhofften Bühnenerfolge gebracht hätte, darf wohl mit Recht bezweifelt werden. Nicht die Bretter, die die Welt bedeuten, sondern Kirche und Konzertsaal bildeten und bilden die geeignete Resonanz für Mendelssohn's dem Lyrischen und Epischen zugewandten Geist. Hier vermögen die Gefühlsschwingungen seiner zwar mannigfach be-

wegten, aber durchaus harmonisch veranlagten Seele, sowie sein ausgesprochenes Talent für poetische Zustandsschilderung zur Geltung zu kommen. Dass z. B. seine Oratorien bis in die Gegenwart hinein eindrucksfähig blieben, ist zum grossen Teil wohl der Echtheit einer aus der Tiefe des Gemüts stammenden religiösen Empfindung zu verdanken, die sich in schlichten, dabei vornehmsten Formen ausspricht. Mendelssohn beabsichtigte in seinem Paulus, den Stil Händel's und Bach's, also ein mehr weltliches und ein streng kirchliches Element miteinander zu verknüpfen. Dabei erreichte er aber weder das Wuchtige und Pomphafte der Oratorien Händels, noch die tragische Grösse der Passionen Bachs. Statt dessen durfte jedoch Robert Schumann vom Paulus schwärmen: „Da löst eine Schönheit die andere ab; Mendelssohn ist auch der erste, der den Grazien einen Platz im Gotteshause angewiesen hat, die doch auch nicht vergessen sein dürfen und ehemals vor lauter Fugen nicht zu Worte kommen konnten." Tatsächlich besteht wohl Mendelssohn's Eigenart auf dem Gebiet des Oratoriums, vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, darin, dass er es von der Kategorie des Erhabenen in die des Schönen und Anmutigen verlegt hat.

Seine epische Gestaltungskraft fand dagegen in weltlicher Musik ihren glücklichsten Ausdruck in seinen Sinfonien A-moll und A-dur, der Niederschlag persönlicher Eindrücke, die er in Schottland und in Italien empfing, namentlich aber in seinen Konzertouvertüren, wofür Erlebnis wie Dichtung massgebend waren. Er besass vorzüglich das Auge und die Vorstellungskraft für die Landschaft; die optischen Bilder, die Naturscenerien, die vor oder in ihm entstanden, verwandelte dann seine musikalische Phantasie in Tongemälde. So fielen ihm z. B., als er sich auf einer der Hebrideninseln befand, „beim Anblick der Fingalshöhle nicht allein Gestalt und Farbe," sondern auch die Anfangstakte, das Hauptmotiv seiner nachmals so berühmt gewordenen „Hebridenouvertüre" ein. Aus Italien aber schrieb er: „Auch verdanke ich dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist, den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur am meisten Musik." Und von einem bestimmten Landschaftsbilde sagte er: „Da steckt die Musik darin, da tönt's und klingt's von allen Seiten, nicht in den leeren, abgeschmackten Schauspielhäusern." Musik war ihm der Ausdruck für alles, was ihn ästhetisch beeindruckte. Das aber waren weniger die Menschen und ihre Handlungen, als vielmehr die Natur, ihre Zustände, ihre Linien, Farben, Düfte. So schrieb er im Mai 1829 an Freund Devrient, in den Maiblumen in London sei wohl etwas mehr Musik als in allen Konzerten, die er dort zu überstehen habe. Einige Monate später versuchte er tatsächlich den süssen aufsteigenden Duft roter Nelken, die eine anmutige junge Engländerin ihm geschenkt hatte, in den Arpeggien des ersten Stückes seiner drei „Fantaisies ou Caprices" Op. 16 zu versinnlichen.

Mendelssohn hat sich in Bezug auf Veranlassung und Ideengehalt seiner Instrumentalkompositionen in späteren Jahren sehr zurückhaltend gezeigt. Als abschreckendes Beispiel für das Programm mochte ihm H. Berlioz vorschweben, den er 1830 in Rom kennen lernte. Sein Wesen war ihm so unsympathisch, dass er ihn für einen Poseur hielt und sich zu dem harten Urteil verstieg, er sei verzerrt, besitze keinen Funken Talent und schreibe die grässlichsten Sachen. Doch auch Schumann's Vorliebe in der Instrumentalmusik, Gedanke, Wort und Ton zu verquicken, berührte ihn fremd. Als dieser z. B. in der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine sehr poetische Beschreibung seiner „Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine" geliefert hatte, setzte ihn dies in „besonderes Staunen", es ging ihm „ins Aschgraue". Sarkastisch äusserte er daher, als er selbst einmal gefragt wurde, was die Ouvertüre darstellen solle: „hm — eine Mesalliance!" — Fürchtete er doch, sogar mit seinen „Liedern ohne Worte" zur Veräusserlichung der Klaviermusik beigetragen zu haben. Dem Verleger N. Simrock gegenüber bezeichnete er sie 1839 verächtlich als „solches Gewürm zwischen Himmel und Erde" und meinte, „es sei schon eine zu grosse Menge Klaviermusik ähnlicher Art komponiert worden — man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen". Sicherlich verstand er wohl unter diesem „andern Ton" die Rückkehr zur streng absoluten Musik. Liegt doch in dieser Richtung auch die Antwort, die er 1842 Herrn M. A. Souchay in Lübeck erteilte, nachdem dieser ihn um Auskunft über den Sinn einiger „Lieder ohne Worte" gebeten hatte: „Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich, gerade das Lied, wie es da steht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch

nicht aussprechen, weil das Wort dem einen nicht das heisst, was es dem andern heisst."

Tatsächlich stand Mendelssohn's musikalische Schöpferkraft wohl nur in geringem Grade unter der Herrschaft des Wortes, weit mehr unter dem Einfluss des Bildes und der Stimmung. Symptomatisch dafür ist die Textwahl seiner weltlichen Liedkompositionen für Solostimmen wie Chöre. Nur wenige darunter sind erzählenden Inhalts oder könnten als balladenmässig bezeichnet werden; die überwiegende Mehrzahl ist Freiluftpoesie und fällt der Lyrik im engeren Sinne des Wortes zu. Hierin spiegelt sich des Komponisten persönliches Gemütsverhältnis zur Natur. Ihn fesselt nicht der Kampf der Elemente, das dynamisch Erhabene der Natur, sondern ihre Schönheit und Lieblichkeit. Hat er doch gegen zwanzig verschiedene Frühlings- und Maienlieder vertont, daneben zahlreiche Gedichte, in denen die Freude am Wald-, Jagd- und Hirtenleben, an Wasserfahrten, Vögeln und Blumen zum Ausdruck kommt. Er betrachtete diese Art Sangespoesie geradezu als Urform der Tonkunst, wie er denn einmal an Freund Klingemann schrieb: „Die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn vier Leute zusammen spazieren gehen in den Wald, oder auf dem Kahne fahren, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen." Solcher „natürlichen Musik" ist er denn auch in besonderem Masse gerecht geworden und hat es verstanden, ihr in künstlerischer Fassung Schein und Reiz des Unmittelbaren zu erhalten. Sicherlich wird Mendelssohn als Chorliederkomponist noch lange Liebling der deutschen Nation bleiben, wogegen uns die Farben seiner Lieder für Solostimmen heute bereits etwas verblasst erscheinen. Will man doch gegenwärtig gerade auf diesem Gebiet Musik als Ausdruck individuellsten Seelenlebens haben. Die kleinen Lieder Mendelssohn's berühren uns heute mehr als gefälliges Spiel mit schönen Empfindungen und schönen Formen, denn als Sprache der Affekte oder einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit.

Kann man sich doch überhaupt nicht verhehlen, dass Mendelssohn im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung die Freude an der plastischen Gestaltung des Tonkörpers auch in seinen Instrumentalwerken vielfach zu konventioneller Glätte und einseitiger Bevorzugung symmetrischer und klangschöner Gebilde verführt — auf Kosten des Charakteristischen. Allerdings haben wir die Ursachen dafür auch in seiner allgemeinen psychischen Veranlagung, sowie dem äusseren Verlaufe seines Lebens zu suchen. Das Pathos der tragischen Muse musste ihm ferner stehen, indem ihm das Geschick starke Konflikte und damit die Erregung gewaltiger Leidenschaften ersparte. Selbstverständlich blieben auch ihm die kleinen Querstände und die durch die Gesetze der Natur bedingten Leiden und Verluste im Leben nicht gänzlich erspart, aber das Befriedigende und Erfreuliche überwog bei weitem. Nicht vielen Menschen ist ein so voll gerüttelt und geschüttelt Mass von Liebe, Freundschaft und Ehre zuteil geworden wie ihm. Als Gemütsmensch erwiderte er warm die ihm entgegengebrachten Gefühle. Namentlich zeigte er sich seinen Eltern gegenüber von grösster Pietät und Dankbarkeit, blieb bis an ihr Lebensende ihnen gegenüber stets der Sohn. Ideal war sein Verhältnis zu den Geschwistern, besonders zu Schwester Fanny, deren plötzlicher, vorzeitiger Tod einen Nagel zu seinem eigenen Sarge bedeutete. Von den Menschen, mit denen er durch geistige und künstlerische Beziehungen verknüpft war, liebte er, wer ihn liebte, d. h., nicht er war der Werbende, sondern er wollte umworben sein. Sehr disponiert für Freundschaft, die nach dem Muster der seinem Kreise nahestehenden Muse Jean Paul's gefühlvoll war, liess er dies äusserlich nicht hervortreten. Dem persönlichen wie schriftlichen Verkehr mit den Freunden gab er vielmehr gern ein humorvolles Gepräge. Den sentimentalen Faktor, der uns seine Musik bisweilen allzu weich erscheinen lässt, verbarg er im täglichen Leben sorgfältig. Weil er aber im Stillen sehr tief für seine Freunde fühlte, wurde er leicht durch sie verletzt, wie ihm denn überhaupt nervöse Reizbarkeit eigen war. Grösseren Aufregungen zeigte er sich z. B. so wenig gewachsen, dass er dadurch, wie Devrient berichtet, bis zum Irrereden geführt werden konnte. Erst durch langen totenähnlichen Schlaf stellte sich dann das gestörte Gleichgewicht seiner Seele wieder her.

Wie sehr Harmonie, Heiterkeit und Mass Daseinsbedingungen für ihn waren, zeigt sich auch in seinem Verhältnis zu den Frauen. Allerdings ist uns von Herzensaffären seiner Jünglingsjahre nur wenig überliefert, obwohl anzunehmen ist, dass Cécile Jeanrenaud nicht seine erste Liebe war. Er selbst spricht in seinen Briefen hin und wieder von reizenden Mädchen, die er hier oder dort kennen lernte,

schreibt auch wohl einmal sehnsüchtig an Klingemann: „Courmachereien gibt es wenig, der liebe Gott beschert wenig hübsche Mädchen. Ich lechze danach, hilft aber nichts!" Dass er leicht Feuer fing, geht u. a. aus einem Schreiben seiner Mutter hervor, worin es noch kurz vor seiner Verlobung heisst: „Ich fürchte, unser Schmetterling Felix hat sich abermals die Flügel versengt." Immerhin dürfte es zu einer wirklichen Leidenschaft niemals gekommen sein. Trug doch auch seine Liebe für die Frau, mit der er den Bund fürs Leben schloss, nicht eigentlich einen himmelstürmenden Charakter. Ferdinand Hiller, mit dem er während der Zeit seiner ersten Bekanntschaft mit Cécile Jeanrenaud am meisten verkehrte, berichtet ausdrücklich, er habe über ihre „Vorzüge in heiterster, halb lachender, dann wieder in herzlichster, aber nie sentimentaler oder hoch pathetischer oder gar brennend leidenschaftlicher Weise" gesprochen. Freilich schrieb er selbst in jener Periode an seine Schwester Rebekka, Frau Professor Dirichlet: „Ich bin so entsetzlich verliebt, wie noch nie in meinem Leben. . . Morgen soll ich von Frankfurt abreisen, mir ist's aber, als kostete es den Hals." Indessen klingt auch dies Bekenntnis mehr knabenhaft übermütig und humoristisch als leidenschaftlich, zumal wenn man in Betracht zieht, dass er selbst sich die Abreise aus Frankfurt zudiktierte — eine Karenzzeit zur Prüfung der Echtheit seiner Gefühle. Völlig ausgeglichen erscheint dann seine Stimmung als Bräutigam, wie sie aus einem Briefe an Klingemann vom Dezember 1836 hervorleuchtet: „Jetzt durch meine Cécile bin ich so ganz heiter und froh und unbesorgt, wie ich's garnicht wieder habe werden können, seit ich aus dem elterlichen Hause, aus der Zeit des Gartens und der Gartenzeitung und all den lieben Umgebungen geschieden war." Dies Heimatgefühl, das schon die Nähe der Braut in ihm weckte, fand er dauernd durch die Gattin, deren liebenswürdige, ruhige Weiblichkeit ganz für ihn geschaffen war.

Wie sich Mendelssohn auch in vielen anderen Verhältnissen und Aeusserungen seines mannigfach bewegten Lebens als die massvolle Persönlichkeit zeigte, könnte noch an manchem Beispiel erhärtet werden. Das Vorstehende dürfte jedoch genügen, die Grundzüge seiner Eigenart als Mensch und Künstler verständlich zu machen. Aus ihnen erklärt sich zugleich, warum manches seiner Werke in unsere Zeit nicht mehr recht hineinzupassen scheint. Die Romantik, zu deren Bahnbrechern er in gewisser Hinsicht selbst gehörte, führte unter der Aegide R. Wagner's und seiner Gefolgschaft, der neudeutschen Schule, eine vollständige Umwertung der musikästhetischen Werte herbei. Die klassisch apollinische Höchstschätzung ebenmässiger Struktur und harmoniegesättigter Klangverbindungen wurde eingetauscht gegen eine aus Affekten geborene, in Dissonanzen und Tempomodifikationen schwelgende, dionysische Rauschkunst. Auch sie wird indessen von künftigen Zeitwellen überspült werden, um abermals neuen Werten und Gestaltungen Platz zu machen. So will es der Verlauf der Entwicklung, in der Felix Mendelssohn's apollinische Kunst als Ausdruck eines schlackenfreien Schönheitsideals eine ebenso notwendige wie hochbedeutsame Erscheinung darstellt.

Clara Schumann.

Von

Berthold Litzmann.

Besprochen von Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Nach der Berliner Reise waren dem Künstlerpaar ein paar ungetrübte Monate beschert. Schumann, körperlich wohler, war von neuer Schöpferfreude durchglüht und eine im Sommer nach seiner Vaterstadt Zwickau unternommene Reise, die sich zu einer Huldigungsfeier gestaltete — Schumann dirigierte in dem dortigen Konzert seine C dur-Sinfonie, Clara spielte das A moll-Konzert —, stand von Anfang bis zum Schluss unter hellem Sonnenglanz. Dann senkten sich die Schatten wieder tief herab. Im November starb Mendelssohn. „Unser Schmerz ist gross, denn uns war er ja nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch und Freund teuer! Sein Tod ist ein unersetzlicher Verlust für alle, die ihn gekannt und geliebt . . . . Tausend liebe Erinnerungen steigen in einem auf und möchte man immer ausrufen: warum hat der Himmel das ge-

tau! . . . Ich fühle, dass der Schmerz um ihn für unser ganzes Leben nachhalten wird."

Neben dem Schmerz über den plötzlichen Tod des Freundes, war Schumann durch die Erscheinung des Todes in dieser Gestalt in tiefster Seele erschreckt. Der Gedanke, dass ihm ein gleiches Ende bevorstehe, liess ihn nicht mehr los. Und die Anzeichen des drohenden Geschicks mehrten sich, nervöse Verstimmungen, Schwindelanfälle, Wochen gänzlicher Unfähigkeit zum Arbeiten, wechseln mit besseren Tagen; — es ist staunenswert, wenn man bei diesen sich immer wiederholenden Aufzeichnungen der Krankheitsanfälle einen Blick auf die überwältigende Fülle schöpferischer Leistungen wirft, die dieser von Dämonen unablässig verfolgte Geist den versagenden Nerven abrang, — man kann nur bewundernd zu solchem Heldentum aufblicken, von dem nicht die Nächsten, ja nicht einmal seine ihn anbetende Gattin eine Ahnung hatten. Wiederholt liest man ihre Freudenausbrüche: „Welch ein glücklicher Mensch ist er doch! Welch Wonnegefühl muss es sein, durch eine so unerschöpfliche Phantasie immer in höhere Sphären versetzt zu werden!" Oder an anderer Stelle: „Ich werde oft ganz hingerissen von Bewunderung für meinen Robert! Wo nimmt er all das Feuer, die Phantasie, die Frische, die Originalität her? Das muss man immer fragen und dann sagen, dass er ein auserwählt glücklicher Mensch ist, mit solch einer Schöpferkraft begabt zu sein!"

Ein Glück für sie, dass sie ahnungslos war über die Zerstörung, die dieses ungemessene geistige und künstlerische Produzieren auf den schwachen Körper ausübte! —

Ein neuer Lebensabschnitt beginnt mit der Düsseldorfer Zeit. Von Hiller war der Ruf ergangen und nach manchem Schwanken ward ihm gefolgt, — am 1. September 1850 verliess das Künstlerpaar Dresden, dem es während eines 6jährigen Aufenthalts unerschöpfliche künstlerische Anregung nach allen Seiten gespendet und das ihm als Wiedergabe so gut wie nichts geboten hatte.

Was brachte die neue Heimat? Nach aussen in Schumann's eigentlichem Wirkungskreise als Dirigent des Chors und des Orchesters die bekannten, sehr rasch eintretenden Differenzen, die schon nach drei Jahren zu einem völligen Bruch führten, — im eigenen Heim, nachdem die erste unbehagliche Zeit in einer geräuschvollen Wohnung überwunden, rief sie in Schumann's schöpferischer Tätigkeit noch einen ungemein reichen Erntesegen hervor, der an seine besten Jahre erinnerte. Aber wenn die Freunde schon an diesem quantitativen Reichtum die deutlichen Zeichen der Erschöpfung bemerkten, sieht Clara noch mit gleicher Bewunderung zu jedem neuen Werke auf. „Ich habe mit Wasielewski Robert's zweite Sonate in D moll probiert . . . . . Sie ist wieder von einer wunderbaren Originalität und einer Tiefe und Grossartigkeit, wie ich kaum eine andere kenne, — das ist wirklich eine ganz überwältigende Musik." Und über das G moll-Trio schreibt sie: „Es ist originell, durch und durch voller Leidenschaft, besonders das Scherzo, das einen bis in die wildesten Tiefen mit fortreisst. Was ist es doch Herrliches um einen so rastlos schaffenden, gewaltigen Geist, wie preise ich mich glücklich, dass mir der Himmel Verstand und Herz genug gegeben hat, diesen Geist und dies Gemüt so ganz zu erfassen. Oft befällt mich eine heisse Angst, wenn ich daran denke, welch glückliches Weib ich bin vor Millionen andern, und dann frage ich oft den Himmel, ob es auch nicht zu viel des Glückes ist . . ."

Sie ahnte es ja nicht, dass der Zerstörer ihres Glückes schon an der Schwelle harrte.

Vom Jahre 1852 ab mehrten sich die drohenden Anzeichen, Schwindelanfälle, — „Robert ist schrecklich heimgesucht von hypochondrischen Gedanken", — Gehörstäuschungen, sonderbare Sprechorganschwäche, dazwischen immer wieder noch Wochen ungetrübter Daseins- und Schöpferfreude. Sonnige Tage brachten dem Paare der Besuch von Joachim und Brahms. Clara schreibt: „Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung in dem 20jährigen Komponisten Brahms aus Hamburg. Das ist wieder mal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt! — Er spielte uns Sonaten, Scherzos etc. von sich, alles voll überschwenglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und meisterhaft in der Form . . . . . Er hat bei Marxsen in Hamburg studiert, doch das, was er uns gespielt, ist so meisterhaft, dass man meinen müsste, den hätte der liebe Gott gleich so fertig auf die Welt gesetzt." — Wundervolle harmonische Tage folgten, die aus jeder Zeile des Tagebuches wiederklingen, reine, volle, tiefe Töne des Zusammenseins dieser vornehmen, grossen und edlen Menschen! Von ihnen aus datiert eine Freundschaft, ein Seelenbund, der Clara in nie versagender Treue durch ihr ganzes ferneres Leben begleitet hat.

Auch in ihrem Künstlertum, in ihrer Kunstausübung sollten sie noch einmal gemeinsam volles, ungetrübtes Glück geniessen. Bald nachdem in Düsseldorf jener unangenehme Bruch mit dem Konzertkomitee erfolgt war und das Paar vor der ernsten Frage der Verlegung ihres Wohnortes stand, kamen Einladungen aus den holländischen Hauptstädten und hier weckte ihre Kunst eine Begeisterung, wie sie ihnen selten in solcher Fülle zuteil geworden. Die Reise war für beide ein einziger Triumphzug — Robert als Schöpfer, Clara als Interpretin! Ueber das letzte Konzert heisst es in einem langen Bericht: „Am Schluss der vortrefflich einstudierten „Rose" rief das Publikum so lange, bis Robert aus seiner Ecke hervorkam und dankte. Die Sängerin Offermans

bekränzte ihn, — er bemerkte es gar nicht, wohl aber wir andern, und ich dachte für mich: „so muss es sein!"

Eine kurze Reise nach Hannover führte sie noch einmal mit den Freunden Joachim und Brahms zusammen, dann lesen wir in Clara's Notizen über Robert's Fleiss an seinem „Dichtergarten", von einem „prächtigen Brief", den er an Joachim geschrieben und bei dem es einem doch mit Schauder überläuft, wenn man liest: „Mit sympathetischer Tinte habe ich Euch oft geschrieben und auch zwischen diesen Zeilen steht eine Geheimschrift, die später hervorbrechen wird ..... Die Musik schweigt jetzt, wenigstens äusserlich .. Nun will ich schliessen. Es dunkelt schon".

Wenige Tage später trat der furchtbare Gast über die Schwelle, das Geschick des Unglücklichen vollendete sich. Und während der nun folgenden zwei Jahre langsamer Auflösung in Endenich nahm Clara das Märtyrertum auf sich, durch Konzertreisen die Mittel zu seiner Erhaltung im Irrenhause und die zahlreiche Kinderschar zu beschaffen, bis am 29. Juni 1856 der Todesengel kam und den Heissgeliebten auf immer von ihr nahm: „Als ich an seinem Bette niederkniete, da wurde mir so heilig zumute, mir war, als schwebe sein herrlicher Geist über mir — ach, hätte er mich mit sich genommen. Ich sah ihn heut zuletzt — einige Blumen legte ich ihm noch aufs Haupt — meine Liebe hat er mit sich genommen!"

(Fortsetzung folgt.)

Der Musikpädagogische Kongress zu Mailand.

Von

Professor Bellio, Florenz.

Bei der Hundertjahrfeier der Begründung des Mailänder Konservatoriums wurde in jener Stadt, die bekanntlich eine der bedeutendsten Italiens — ja sogar seine intellektuelle Kapitale — ist, ein „Musikpädagogischer Kongress" abgehalten.

Da ich die Absicht habe, den Lesern des „Kl.-L." einen Bericht darüber zu geben, so dürfte es angebracht sein, wenn ich einige Worte über die Geschichte des grossen Instituts vorausschicke.

Die Gründung des Institutes liegt nicht so weit zurück wie die von Rom und Neapel, noch kann es sich einer Reihe berühmter, historischer Namen rühmen wie das „Liceo Musicale" in Bologna, wo Padre Martini und Padre Mattei, der Lehrer von Donizzetti und Rossini, ihre reiche Tatkraft entfalteten.

Das nur hundertjährige Leben des Mailänder Konservatoriums ist aber doch fruchtbar und ruhmreich gewesen und man darf schliessen, dass es auch in Zukunft weiter so sein wird.

Gegen Ende 1808 trat das Konservatorium als „Alumnat" mit 24 Schülern ins Leben, am selben Ort, wo es sich jetzt noch befindet.

Der erste Direktor war Bonifazio Osioli, er fügte 1823 den musikalischen Kursen einige literarische hinzu.

Zurzeit des dritten Direktors Basily geschah es, dass der künftige Komponist der „Aida", der damals junge Giuseppe Verdi um Zulassung als Schüler ersuchte, und dass diese ..... ihm verweigert wurde! Man hat in späteren Jahren viel über die möglichen Gründe des unglaublichen Fehlers disputiert, der scheinbar begangen worden war.

Jetzt hat in seiner Hauptrede der Direktor des Konservatoriums, Maëstro Gallignani, den Kongressmitgliedern dargelegt, dass die Bitte des jungen Verdi nicht etwa wegen seiner Unfähigkeit abgeschlagen wurde, wie man es oft behauptete, sondern wegen einer Reglementsbestimmung, die sich auf das Alter der Kandidaten bezieht. Es ist noch nicht zur Genüge klargelegt, ob es sich in der Tat so verhält; jedenfalls dürfte die merkwürdige Tatsache dadurch eine gewisse Rechtfertigung finden.

Unter den Schülern der ersten Hälfte des Jahrhunderts finden wir zwei berühmte Namen: die der Sängerin Teresa Brambilla und des Bassisten und Komponisten Bottesini.

Nach den ruhmreichen vaterländischen Ereignissen des Jahres 1848 hörte das Konservatorium auf Alumnat zu sein und blieb einfach „Schule" unter der Leitung von Lauro Rossi, der die musikalischen und literarischen Ergänzungskurse vervollständigte.

Die berühmtesten Schüler jener Zeit waren Boito, Pouchielli, Catalani; später traten ein der eminente Musikgelehrte Amintore Galli, der obenerwähnte gegenwärtige Direktor Giuseppe Gallignani und der tief betrauerte Gaetano Coronaro, Verfasser des „Tramonto", der „Creola" und vieler anderer mit Recht hoch geschätzter Werke.

Mit diesen Namen sind wir bereits zur Gegenwart gekommen. Seit 1880 ist der Name von Antonio Bazzini als Direktor zu verzeichnen und als Schüler Giacomo Puccini und Pietro Mascagni, ferner ist die später so berühmte Sängerin Rosina Storchio zu nennen.

Das Konservatorium ist jetzt von zahlreichen Schülern besucht und steht in vollster Blüte. Es

besitzt ein höchst interessantes und wohlgeordnetes musikalisches Museum und eine reiche Bibliothek, die unter der Leitung des Prof. Cav. de Guarinoni steht. Letzterer hat neulich ein sehr interessantes Werk veröffentlicht „Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio" (Milano, Hoepli 1909), welches mit grosser Gelehrtheit und Anschaulichkeit das Museum erläutert und die Geschichte und die Eigenschaften der verschiedenen, auch der exotischen Instrumente mit grossem Verständnis behandelt.

Zur Hundertjahrfeier des Konservatoriums erschien ein weiteres wertvolles Buch von Prof. Lodovico Corio „Ricerche storiche sul Ro. Conservatorio di Musica di Milano" (Historische Forschungen über das Kgl. Konservatorium zu Mailand), welches sich hauptsächlich mit der Zeit seiner Begründung beschäftigt. Die höchst elegante Ausgabe ist ausser Handel.

Im letzten Jahre, dank der Freigebigkeit der Mailänder und dem Fleisse und Eifer des Direktors Gallignani, wurde im Konservatorium selbst mit amerikanischer Geschwindigkeit, ein prachtvoller Konzertsaal erbaut, der Raum für mehr als 2000 Personen bietet. Er wurde bei Gelegenheit des Kongresses eröffnet. Ueber diesen Kongress soll jetzt berichtet werden.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Ueber die Konzerte fremder Dirigenten spreche ich nicht, d. h. soweit es sich gewissermassen um Befähigungsnachweise handelt. Die Dirigenten sollten so ernste und reife Musiker sein, dass sie diesen Humbug nicht mitmachen und wie die der Schule allzu früh entlaufenen Sanges-, Klimper- und Streichleute just von der Berliner Kritik eine Bescheinigung darüber haben wollen, dass sie dirigieren können. Denn diese Bescheinigung ist in sich ein Unsinn. Es gehört nichts Besonderes dazu, um mit einem so einzigartig sattelfesten Orchester, wie den Philharmonikern, einige aller Welt vertraute Orchesterwerke aufzuführen. Und je mehr „persönliche Nüancen" bei solchen Gelegenheiten angebracht werden, um so verdächtiger sind mir die eigentlich erzieherischen Qualitäten des dirigierenden Herrn. Ob man dazu berufen ist, die nun einmal zunächst nicht auszurottende Spezies der Pultvirtuosen zu vermehren, kann erst die Zeit lehren. Dazu gehört aber vor allem erst eine gründliche Dirigententätigkeit in ruhigen Verhältnissen, wo man Werke von Grund auf ein- und ausarbeitet. Hat man sich da als ein Besonderer bewährt, so mag in Gottes Namen die andere Tätigkeit beginnen. Aber so nach einer, höchsten zwei Proben als Irgendeiner mit den Philharmonikern etliche Werke vorführen, — da imponieren mir höchstens die Orchestermusiker, dass sie das alles aushalten und mehr noch tun sie mir leid, dass sie das aushalten müssen. Gerade durch diese Art werden sie immer mehr zu Maschinen herabgewürdigt; das schöne Verhältnis des „Verwachsens" mit einer Art des Erlebens ist nicht möglich, wenn man in einer Woche dreimal dieselbe Beethoven-Symphonie nach verschiedener Auffassung vorführen muss. Auch das Publikum wird dadurch zu sehr vom Was auf das Wie abgelenkt, von dem es schliesslich doch nichts versteht. Vor allem aber leidet durch diese Art die Qualität der Aufführungen. Selbst in den grossen philharmonischen Konzerten unter Nikisch und in den Sinfonieabenden unter Richard Strauss muss man sich fast allemal sagen: wie gut hätte da eine Probe mehr getan. Gewiss, diese Kapellen verfügen über so gute Kräfte, dass die Auffassung des Dirigenten zum Ausdruck kommt. Aber da hapert's an hundert Kleinigkeiten: die Einsätze sind nicht so scharf wie wünschenswert; die Bläser wirken oft roh, wo man sie oftmals zart und weich gehört hat, usw. Eine Probe mehr und das alles war erreicht. Aber die berühmten Herren Dirigenten haben dazu keine Zeit. Am Tage vor dem Konzert rücken sie an. In endlosen Proben werden die Orchestermitglieder aufs letzte angestrengt; die Generalprobe ist bereits öffentliche Aufführung. Das sind arge Missstände in unserem Musikleben, die jedem Orchester gefährlich werden, das nicht einen sehr strammen und selbstlosen Dirigenten zum ständigen Erzieher hat. So will ich denn auch nicht versäumen, auch an dieser Stelle dem Dr. Kunwald, dem ständigen Dirigenten der Philharmoniker, einen besonderen Kranz der Anerkennung zu flechten. Eine etwas robuste — Gott sei Dank der Nervenfeinen haben wir übergenug — urgesunde Musikernatur, mit ausgedehnter Kenntnis der Literatur, mit feinem Ohr und bestimmter Taktstockführung, hat er die populären Konzerte der Philharmonie auf eine prächtige Höhe gebracht. Die Programme sind ausgezeichnet, die Ausführung ist vollen Lobes wert. Wenn man an diesen ernsten Sinfonieabenden die Philharmonie bis auf's letzte Plätzchen von einer andächtig zuhörenden, begeisterten Schar gefüllt sieht, ist es für unsereinen immer eine Erquickung gegenüber dem bald süffisanten, bald krankhaft erregten Treiben in den Solistenkonzerten. Einen Wunsch freilich

kann ich nicht unterdrücken nach einem viel grösseren Saal, der wenigsten 4000 Personen fasste. Dann könnten auch unsere grossen Chöre öfters vor dem „Volke“ singen; die Preise könnten noch geringer werden. Eigentlich ist es eine Schande, dass eine Stadt wie Berlin als Stadt so garnichts für die Musikunterhaltung des Volkes tut und alles dem privaten Unternehmergeist, also auch der Gewinnsucht überlässt. Da kann noch nicht einmal ein zweites, diesen populären Konzerten ähnliches Unternehmen gedeihen, wo das fünffache Angebot noch nicht genug wäre.

Von den oben gekennzeichneten Gastdirigierkonzerten sticht es natürlich sehr ab, wenn ein Mann wie Felix Mottl jetzt häufiger einmal zu uns kommt. Seine grosse Kunst ist so ganz anders, als die von Nikisch und Strauss, dass sie eine sehr wertvolle Ergänzung bietet. Mottl ist bei feinstem Empfinden beneidenswert unnervös — wenigstens für den Hörer —; ihm ist die Leidenschaft nicht das Ziel, sondern nur ein Mittel zu jenem zu gelangen. So hat er das echte Empfinden für das Heldentum Beethoven's, dessen Wesen Freudigkeit ist. „Freude schöner Götterfunken,“ Sieghaftigkeit, Beharren auf der erkämpften Höhe, frohe und damit beglückende Umschau von ihr. —

Von unseren grossen Chorvereinigungen steht der philharmonische Chor weitaus obenan. Die zähe Energie seines Leiters Siegfried Ochs lässt hier kein Ausruhen auf Lorbeeren zu, niemals werden die Zügel locker. Schade, dass es dem an sich sehr tüchtigen Dirigenten der Singakademie nicht in gleichem Masse gelingt, seinen Willen in die Tat umzusetzen. An sich wäre Georg Schumann ein guter Ergänzungs-Gegensatz zu Siegfried Ochs, weniger nervös und mehr aufs Mystische eingestimmt, lyrischer und dabei voll stärkeren Gefühls für's Architektonische, während für Ochs bei aller Straffheit doch die Farbe das eigentlich Lebenspendende ist. Die Singakademie leidet immer noch unter der zu lange dauernden gleichmässigen und selbst zufriedenen Beschäftigung. Der Uebergang ist schwer; oftmals fehlt die frühere, gewiss sehr wenig abschattierte Straffheit, und das neue Leben, das man überall spürt, ist nicht stark genug, um ganz zu überzeugen. Freilich das alles nur an den höchsten Massstäben gemessen. — Mit dem Stern'schen Gesangverein steht es wesentlich schlimmer. Hier fehlt der rechte Geist. Ich hege allerhand Achtung vor dem Fleiss und der Tatkraft Oskar Frieds; aber offenbar fehlt ihm das rechte Gefühl für den Chorklang, trotzdem er selber manches für Chor komponiert hat. — Die zahlreichen kleineren „gemischten Chöre“ vermögen im grossen Konzertleben keine rechte Rolle zu spielen. Vom Pfannschmidt'schen Chor habe ich ganz tüchtige Oratorienaufführungen gehört, aber da wird gewöhnlich mit zu unzulänglichen Solisten gearbeitet. Aehnlich liegt es bei den Männerchören, wo die „Liedertafel“ wieder in aufsteigender Linie sich bewegt und der „Lehrer-Gesangverein“ ganz Erstklassiges bietet. Gerade für die vielen mittleren Chöre wäre es ein herrliches Wirkungsfeld, wenn sie in grossen Volkskonzerten mit einigen Stücken aufwarten könnten. Nicht gleich abendfüllende Programme, nicht eigene Konzerte, sondern fruchtbares Mitwirken im grossgespannten Rahmen.

(Fortsetzung folgt).

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes. Am 20. Februar fand an dem Seminar des Konservatoriums der Herren Brune, Evers, Leimer, Hannover, die erste Musiklehrerinnenprüfung nach den Bestimmungen des Musikpädagogischen Verbandes E. V. Berlin statt. Der Prüfung für Klavier unterzogen sich die Damen Evangeline Valentine, Else Cramer, Anna Büsing, Margarete Brager, Adele Degener-Böning, für Gesang Frl. Elisabeth Börendt mit hocherfreulichen Resultaten. Die erteilten Prädikate waren für die erstgenannten 5 Damen „Recht gut“, Frl. Börendt erwarb sich das Prädikat „Sehr gut“. Die Themen der Prüfungsaufsätze lauteten: „Bach und Händel — ein Vergleich“, „Die Stellung Gluck's in der Geschichte der Oper“, „Robert Schumann und seine Beziehungen zum Kunstlied.“ Für die methodischen Klausurarbeiten waren folgende Aufgaben gestellt: „Das Tonleiter- und Akkordspiel als Mittel zur Förderung der Technik“, „Bedeutung der Atemtechnik für den Kunstgesang.“ Als Prüfungskommissare fungierten Herr Musikdirektor Hallwachs, Kassel, Herr Professor Kulenkampff und Frl. Anna Morsch, Berlin.

Eine „Mendelssohn-Feier“ mit Schülern und Lehrern veranstaltete Dr. F. Krome, Direktor des Konservatoriums zu Saarbrücken. Der erste Teil, nur von Schülern ausgeführt, brachte ausschliesslich Mendelssohn'sche Werke, Klavier, Violine, Gesang, Kammermusik, auch einen Satz aus der Lobgesang-Sinfonie, ausgeführt durch das Schülerorchester. Dann hielt Direktor Krome einen Vortrag über: „Mendelssohn als Klavierkomponist und die Entwicklung der Klaviermusik bis zur Gegenwart“, dem sich erläuternde Beispiele, vorgetragen durch Lehrer der Anstalt, anschlossen. Die wohlgelungenen, pädagogisch wie künstlerisch

gleich abgerundeten musikalischen Gaben, sowie der fesselnde Vortrag Dr. Krome's selbst errangen sich begeisterten Beifall seitens der zahlreichen Zuhörerschar.

Eine weitere „Mendelssohn-Feier" wird uns aus Giessen gemeldet, die an der Schule für höheres Klavierspiel, Leiterin Frl. Minna Körner, stattfand. Den einleitenden Vortrag über „Mendelssohn's Stellung und Bedeutung in der Musikgeschichte" hielt ein Schüler der Anstalt, ihm schlossen sich eine Reihe Mendelssohn'scher Klavier- und Violinstücke in trefflicher Ausführung an.

Einen Lehrer-Vortragsabend veranstaltete das „Born'sche Pädagogium für Musik", Friedenau, Leiterin Frau Emmi Born, bei dem Werke von Mozart, Brahms, Schubert und Schumann in künstlerisch abgerundeter Weise zum Vortrag kamen.

Vermischte Nachrichten.

Bezüglich des am 18. Februar stattgefundenen Festkonzertes des Königl. Hof- und Domchors zur Feier des 100jährigen Geburtstages Felix Mendelssohn's sei noch darauf hingewiesen, dass Mendelssohn der erste Direktor des Domchors war. Friedrich Wilhelm III. hatte in Mitteldeutschland, besonders in Sachsen, Kirchenchöre gehört, deren Leistungen ihn überraschten und ihn anregten, in Preussen ähnliches zu erstreben. Als ihm im Lager zu Kalisch 1835 die besten russischen Regimentschöre vorgeführt wurden und zum Schluss der berühmte Petersburger Hofkirchenchor sein Können zeigte, ordnete der König unverzüglich an, für die Hof- und Domkirche zu Berlin zur Ausführung der liturgischen Gesänge einen Chor zu gründen. Der vom König empfohlene Leiter, Hauptmann Einbeck, hatte zwar aus Mannschaften des Gardekorps mit leidlichem Erfolge Regimentschöre zu bilden verstanden, aber der ihm jetzt gestellten Aufgabe war er nicht gewachsen. Sein Mangel an künstlerischer Befähigung, seine übergrosse Sparsamkeit und die Forderung militärischen Gehorsams machten den häufigen Wechsel der Chormitglieder zur festgeordneten Einrichtung. Die Vorbedingungen für den Erfolg fehlten, dieser blieb also aus. Der kunstverständige König Friedrich Wilhelm IV. wusste Felix Mendelssohn, den er als Hof-Kapellmeister 1841 von Leipzig nach Berlin rief, für seinen Plan, „eine Pflanz- und Musterschule für die Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik zu gründen", zu interessieren und veranlasste ihn zur Reorganisation des bestehenden Chores. Ende November 1842 ging Mendelssohn ans Werk. Am 2. März 1843 konnte er dem Könige über die vollzogene Neugestaltung Bericht erstatten und am 23. März desselben Jahres auf ausdrücklichen Wunsch des Königs die Oberleitung des Domchors übernehmen. Er kam nicht mit leeren Händen. Wie ein Reicher gab er. Schon zur ersten Probe brachte er eine vollständige Liturgie mit, aus der das 8stimmige „Kyrie" und das 16stimmige „Heilig" heute noch ebenso ergreifen, wie vor 66 Jahren. Ein Blütenregen reiner, warmer und dabei fein poetischer Musik ging in Psalmen, Motetten, Sprüchen, die er alle handschriftlich dem Domchor schenkte, hernieder. Sein bewusstes Streben nach dem Höchsten in der Kunst übertrug sich auf die Professoren Neithardt, Grell und Dehn, die dem grossen Künstler als Helfer zur Seite standen. Begeistert hingen die Chormitglieder an der liebenswerten, feinsinnigen Persönlichkeit ihres Direktors. Wie Mendelssohn's Organisation bis heute eine Aenderung nicht erfahren hat, so ist der dem Domchor eigene Stil zu singen ein treu gewahrtes und behütetes Vermächtnis Felix Mendelssohn's. Und wenn man dem Chor das Verdienst zuspricht, die Werke der älteren deutschen und italienischen Meister der a cappella-Musik zuerst in Deutschland wieder lebendig vorgeführt zu haben, so hat Mendelssohn auch hierzu die siegreiche Initiative gegeben. Wären die Institutionen Mendelssohn's durch sein Verbleiben in Berlin weiter in der Organisation des Domchors beibehalten, so würde nach einigen Jahren der künstlerische Ausbau der Liturgie unter Zuhilfenahme der Instrumentalmusik erfolgt sein. Leider ging der grosse Künstler 1845 nach Leipzig zurück. — Die in dem Festkonzert aufgeführten Kompositionen umfassten ausschliesslich solche Werke von Mendelssohn, die er dem Domchor gewidmet und handschriftlich geschenkt hat.

Das berühmte Bildnis Beethoven's von Stieler ging kürzlich durch Kauf in den Besitz des Musikverlages C. F. Peters in Leipzig über. Das Porträt wurde 1819 gemalt; es ist eins der wenigen, zu denen Beethoven mehrere Sitzungen bewilligt hat. Beethoven ist auf dem Bilde in voller Gedankenarbeit dargestellt, er hält Feder und Notenband in den Händen; auf besonderen Wunsch des Meisters sollte das Notenheft kennbar mit „Missa Solemnis" bezeichnet werden. Das Gemälde kam noch bei Lebzeiten Stieler's in die Spohr'sche Familie und gehörte seit Jahren einer Nichte Spohr's, Frau Gräfin von Saurma.

Das Blüthner-Orchester hat für seine grossen Symphonie-Konzerte einstimmig Professor Panzner gewählt und hat derselbe die Wahl angenommen. Diese vom Blüthner-Orchester zu veranstaltenden grossen Symphonie-Konzerte finden von nächster Saison ab im Blüthner-Saal statt.

Die „Barth'sche Madrigal-Vereinigung" zu Berlin (Dirigent Arthur Barth, Konzertsängerinnen: Freund, Sellin-Behnke, Böttcher, Rintelen, Beeg, Konzertsänger: Weiss, Schubert, Lederer-Prina, Harzen-Müller) war zu einem Hofkonzert in der Burg Dankwarderode in Braunschweig am 3. Februar eingeladen. Im Anschluss daran trat die Vereinigung ihre zweite süddeutsche Tournee an, um Konzerte zu geben in Heidelberg, Karlsruhe, Freiburg i. Br., München, Augsburg, Landshut, Passau und Bamberg; im März wird dieselbe in Goslar konzertieren.

Clotilde Kleeberg, die ausgezeichnete Pianistin, ist am 7. Februar in Brüssel ganz plötzlich einer Lungenentzündung erlegen. Clotilde Kleeberg wurde in Paris, 27. Juni 1866, geboren, sie erhielt ihre Ausbildung auf dem Pariser Konservatorium, und debütierte, erst 12 Jahre alt, in Pasdeloup's volktümlichen Konzerten mit Beethoven's C-moll-Konzert. Später hat sie fast ganz Europa bereist, überall gefeiert und mit Ehren aufgenommen. Clotilde Kleeberg war eine Klavierspielerin von feinster Anschlagskunst, wundervoll ausgefeilter Technik und warmer, innigster Empfindung. Ihr Genre waren die Schöpfungen der Romantik, die intimen Gebilde von Schumann und Chopin, die kleinen, feinen Genrestücke der Franzosen. Sie wusste sie mit unnachahmlicher Noblesse und bezwingender Anmut zu Gehör zu bringen. Für alle, die in unserer heutigen Zeit der glänzenden Bravour, ausdrucksvolles Spiel und Intimität der Auffassung zu schätzen wussten, bedeutet der Tod der so früh heimberufenen Künstlerin eine schmerzliche Lücke.

In Chemnitz fand ein „Reger-Konzert" statt, welches Kantor Georg Stolz arrangiert hatte. Das Programm enthielt folgende Reger'sche Kompositionen: 1. Orchester-Variationen über ein Thema von Hiller (Städt. Kapelle, Leitung: Prof. Dr. Max Reger). 2. Zwei Orgelstücke (Kantor Georg Stolz). 3. „Ueber die Berge", Männerchor (Lehrergesangverein, Prof. Pohle). 4. Beethoven-Variationen für 2 Klaviere (Prof. Dr. Max Reger und Kantor Georg Stolz). 5. „Palmsonntagmorgen", gem. Chor (Kirchenchor St. Lukas, Kantor Georg Stolz). Prof. Dr. Max Reger und Kantor Georg Stolz wurden lebhafte Ovationen dargebracht.

Bücher und Musikalien.

Rudolph Bergh, op. 27. Von Morgen bis Abend. 7 kleine Klavierstücke.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Die sieben kleinen, für die Jugend geschriebenen Klavierstücke betiteln sich: „Auf zur Schule", „Mädchenplauderei", „Lustiger Knabenstreit", „Heimkehr aus der Schule", „Knabenspiel", „Mütterchen erzählt Märchen" und „Abendlied". Es steckt frisches, flottes Leben in den kleinen Sätzen, die Jugend wird ihre Freude daran haben, da die Musik sich ungekünstelt gibt, leicht verständlich und dabei melodiös ansprechend ist. Der Frohsinn herrscht vor, nur in den beiden letzten Stücken kommt sinnender Ernst zum Ausdruck. Sie sind musikalisch die hübschesten, besonders „Mütterchen erzählt Märchen", das durch einige Kürzungen noch gewonnen haben würde. Das Werk ist für den Unterricht der oberen Elementarstufen sehr warm zu empfehlen.

Anna Morsch.

Karl Eichler, Auslese aus J. S. Bach's instruktiven Klavierwerken für 4, 3 oder 2 Hände bearbeitet. In 3 Bänden oder 7 Heften.

Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

„Schwerwiegende Hindernisse beeinträchtigten die mit Bach bisher erzielten Erfolge. Besonders trügerisch erwies sich dabei die weit verbreitete Meinung, mit dem Eintritt in Bach's Werke warten zu sollen, bis die musikalische und technische Reife für dieselben durch die moderne Schulung erreicht sei. Dass dies in den meisten Fällen misslingen muss, erklärt sich daraus, dass eben in der modernen Schulung weder technisch noch musikalisch eine Vorbereitung für Bach liegen kann." So kam der Herausgeber oben angezeigter Sammlung und Auslese aus Bach's Instruktiven Klavierwerken, Karl Eichler, zu dem Entschlusse, die Darstellung des Inhaltes der Bach'schen Klaviermusik zu erleichtern durch Verteilung des Stoffs an zwei Spieler. Auf solche Art wurde nicht allein die Einführung des Schülers gewisser Anfangsstufen in die Welt Sebastian Bach's ermöglicht, sondern auch hervorragendes Material für das Zusammenspiel geschaffen. Die Eichler'sche Sammlung bietet in drei Bänden (oder sieben Heften) in partiturmässiger Darstellung ausser polyphonen Vorstudien, die kleineren Werken entnommen sind, Stücke aus den zwei- und dreistimmigen Inventionen, sowie aus den Präludien und Fugen zu zwei, drei und vier Stimmen aus dem wohltemperierten Klavier. Wennschon durch die stoffliche Verteilung zwischen zwei Spielern die Themen und manche laufende Figuren in einzelne Teile aufgelöst werden mussten, so fand andernteils ihre Rekonstruktion für das Auge statt durch klar und deutlich gegebene Verbindungslinien. An der Sache selbst ist nichts geändert und auch die rein klangliche Wirkung intakt geblieben. Dass zu weiterer Erleichterung für einen guten Fingersatz aufs gewissenhafteste Sorge getragen wurde, sei noch mit besonderem Lobe erwähnt. Ausser-

dem beteiligte sich Professor W. Weber (in Augsburg) an der Thematisierung und Phrasierung der Stücke und gab auch am Schlusse eines jeglichen Heftes fördernde, das Verständnis und den Geschmack bildende Erläuterungen zur thematischen Bildung und zum Vortrag Bach'scher Klavierwerke. Eichler's Studien- und Unterrichtswerk wird sich ohne Zweifel sehr bald einbürgern und vortrefflich dazu dienen, der Kunst Johann Sebastian Bach's neue Kreise dauernd zu erobern.

Eugen Segnitz.

W. Iring: „Die reine Stimmung in der Musik."
Gebr. Reinecke, Leipzig.

Der Verfasser führt uns mit lichtvoller Klarheit in das Wesen der reinen Stimmung hinein. Um dem Zahlengeschwulst aus dem Wege zu gehen, bildet er zusammengezogene Werte durch „Einheitszahlen". Leider bleibt die ganze Sache zu theoretisch, zu wenig auf die Praxis zugeschnitten. In den paar Beispielen fehlen die Beweise über die Ursachen der kommatischen Rückungen. Verfasser musste dem Irrtum über die Herrschaft der temperierten Stimmung mehr zu Leibe gehen. Auch durften die Forschungen über die Reinheitsurteile und das Reinheitsgefühl nicht fehlen. Die Anschauung mit dieser Hilfe z. B. bei der Einwirkung des Schismas in der temperierten Stimmung ziehe ich jedenfalls der Zahlenanschauung vor. Ein Vergleich mit den tonpsychologischen Ergebnissen eines Stumpf, Meyer etc. (in den Bänden „Akustik und Musikwissenschaft" Barth) wäre sehr lehrreich gewesen. Trotzdem wird der Musiker riesig viel aus dem Iring'schen Büchlein lernen können.

Blüthner und Gretschel: „Der Pianofortebau".
Bernhard Friedrich Voigt, Leipzig.

Das in dritter Auflage erschienene Werk, das einzige dieser Art, ist redaktionell in andere Hände übergegangen. R. Hannemann, Instrumentenmacher, hat den technischen Teil um eigene und fremde praktische Erfahrungen, die bekanntlich den Fortschritt des Klavierbaues ausmachen, bereichert. Dr. Walter Niemann fügte der trockenen technischen Abteilung einen geschichtlichen Abriss des Klaviers bei und glaubt durch einen Beitrag über akustische Fragen das Verständnis der vielen theoretischen Geheimnisse zu erleichtern. Ob ihm dieses gelingt, möchte ich bezweifeln. Die technisch-akustische Vereinigung einzelner Abschnitte, z. B. über die Saiten und über das Egalisieren hätte dem Studium mehr Dienste geleistet. Zahlreiche Illustrationen und eine vorzügliche Ausstattung empfehlen das Buch auf das beste. Die Umwandlung in ein ausführliches Lehrbuch für lernende Klavierbauer wäre für eine neue Auflage zu wünschen.

Ludwig Riemann.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

In der Januar-Vorstandssitzung erstattete die Zulassungs-Kommission Bericht über den Stand der Prüfungen. Er ergab, kurz zusammengefasst, Folgendes. Die Prüfungsanmeldungen von den verschiedenen angeschlossenen Ausbildungsstätten sind in rapidem Wachsen begriffen, Anfang Januar lagen für die Osterprüfungen 12, für die Herbstprüfungen bereits 15 Anmeldungen vor. Unter den Osterprüfungen befinden sich 9 Meldungen mit je ein und zwei Zöglingen. Derartige kleine Examen an den verschiedensten Orten Deutschlands erweisen sich in der Praxis als undurchführbar. Einerseits verursacht jede Prüfung, sei sie klein oder gross, die gleiche Arbeitslast und die gleichen Kosten, wie eine Vollprüfung, andererseits hat sich schon für die nächsten Prüfungen die Unmöglichkeit ergeben, für Prüfungen mit so kleiner Schülerzahl die vorgeschriebenen zwei Kommissare zu gewinnen. Die der Zulassungs-Kommission, laut früherer Bestimmung, übertragene Verpflichtung, die Kommissare zu den Prüfungen zu gewinnen und dabei den Modus im Auge zu behalten, zu einer mit dem Gang und den Formalitäten des Examens vertrauten Persönlichkeit eine zweite noch nicht in Tätigkeit gewesene hinzuzuziehen, scheitert an den Ablehnungen, die bei der Aufforderung kleinen Prüfungen beizuwohnen, bei denen Reisen in Frage kommen, fast regelmässig erfolgen. Die Zulassungs-Kommission ersucht daher um die Bevollmächtigung die Prüfungen zusammenschliessen zu dürfen und zu der früheren Bestimmung der zulässigen Maximalzahl von 6 Zöglingen zu einer Prüfung nun auch einen Beschluss über eine Minimalzahl von Zöglingen zur Abhaltung eines Examens herbeizuführen.

Der Vorstand beschloss nach obiger Klarlegung der Sachlage einstimmig den Zusammenschluss der Prüfungen und bevollmächtigte die Zulassungs-Kommission mit der Ausführung nach Massgabe der Verhältnisse. Die Bestimmung der Minimalzahl von Zöglingen zu einem Examen soll sich aus der Praxis der nächsten Zeit ergeben und danach erst ein fester Beschluss herbeigeführt werden. Jedenfalls ist es schon für die Osterprüfung ausgeschlossen ein Examen unter der Mindestzahl von 3 Zöglingen abzuhalten.

Aus dem Bericht ist ferner zu erwähnen, dass die Organisation des Verbandes in stetem Wachsen ist und mehr und mehr ganz Deutschland umspannt. Sie bedingt zu ihrem weiteren Gedeihen

der grössten Einheitlichkeit in der Innehaltung der äusseren Form und der inneren Gliederung der Prüfungen, die nur durch Leitung von einer Zentralstelle aus zu erreichen ist. Bewährt hat es sich jetzt bereits, dass die Zulassungs-Kommission die Wahl der Kommissare bestimmt, die erforderliche Korrespondenz mit ihnen führt, die Zeit- und Honoraransprüche regelt und sich Vorschläge zu Aufsatzthemen und Klausurarbeiten von ihnen erbittet. Die Klausurarbeiten wurden in letzter Zeit auch so zeitig geschrieben, dass sie zugleich mit den vom Fachlehrer zensierten Aufsätzen an die Zulassungs-Kommission zur Zirkulation bei den Kommissaren gesandt werden konnten. Diese Neuordnung ist mit Rücksicht auf die Entlastung der Kommissare bei der Prüfung und auf die Schüler selbst, eingeführt worden Auch die seit ca. einem Jahre benutzten Protokoll-Formulare haben sich als praktisch erwiesen; sie ermöglichen, bei sorgfältiger Führung jedes einzelnen Mitgliedes des Prüfungskollegiums, ein übersichtliches Bild über die Leistungen der Zöglinge in jedem einzelnen Fache, sie bilden die authentische Grundlage bei der Ausstellung der Reifezeugnisse.

Auf die „Herzliche Bitte“ für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: H. D. v. L. 20 M., L. H., Chemnitz, 3 M., G. B., Fürth i. B., 3 M., C. H., Hamburg, 3 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Pariserstrasse 12.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Gütchenstr. 20.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnizstr. 22 I.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Privatkurse
zur Vorbereitung
auf die Prüfung des
Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Bülowstr. 89.

Hedwig Wilsnach.
Gesangunterricht
nach Marchesi u. Lilli Lehmann.
BERLIN W. 15, Hohenzollerndamm 6.

Gesangschule
Adolf Schulze
Ausbildung für Oper u. Konzert
- BERLIN W. -
Lutherstrasse 29 III.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.
Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Pädagogik u. Methodik — musikal. Akustik (experimentell) — Musikdiktat und Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.
Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
Beteiligung auch an einzelnen Fächern gestattet (monatl. 3 M.); bei mehreren Fächern Honorarermässigung.
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

v. Kotzebue'sche Privat-Gesangschule, Dresden, Eisenstuckstrasse 37.
Sprechst. 11-12 Uhr. Dir.: Molly von Kotzebue, Sprechst. 11-12 Uhr.
von 1893—1908 Gesanglehrerin an der Hochschule des Königlichen Conservatoriums zu Dresden.

Musikgruppe Berlin E. V.
Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen.
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Allmonatlich Sitzung mit musikwissenschaftlichen und künstlerischen Vorträgen, Diskussionen etc. Schüleraufführungen — Unterrichtsvermittlung — Bibliothek — Hilfskasse. Beitrag: 4,50 Mk.; Auswärtige: 3 Mk. Satzungen durch Frl. H. Ribbeck, W., Potsdamerstr. 124. Sprechzeit: Mittwoch 4—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Musiklehrerinnen-Altersheim
zu Breslau
gewährt aus Schlesien und Posen gebürtigen oder dort wirkenden Musiklehrerinnen freie Wohnung, Arzt, Apotheke. Satzungen zu beziehen gegen Einsendung von 20 Pfg. durch die Musikhandlungen C. Becher, Breslau und O. Jonasson-Eckermann, Berlin, Potsdamerstr. Aufnahme-Gesuche sind zu richten an Frl. E. Simon, Breslau, Teichstr. 6.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 6. **Berlin, 15. März 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Klavierbau, Klavierkomposition und Klavierspiel in kurzgefasster geschichtlicher Darstellung.

Von

Professor Emil Krause, Hamburg.

Den Lesern des „Klavier-Lehrer" dürfte die hier versuchte kurze Darstellung einer Entwicklungsgeschichte des Klavierbaus und Klavierspiels nicht unwillkommen sein. Ist doch das dem Musiker unentbehrliche Klavier vom praktischen Standpunkte aus das vollkommenste aller Tonwerkzeuge, da sich auf demselben auch die nicht für Klavier geschriebenen Werke, wenn auch nur im Arrangement (selbst die Orchester- und Opernmusik) wiedergeben lassen. Ausgehend vom Monochord hat das Klavier unausgesetzt bis zu seiner heutigen baulichen und klanglichen Vollkommenheit eine intensive Entwicklung durchgemacht. Eine Darlegung dieser Entwicklung wie der im steten Wachsen begriffenen, mit der Vervollkommnung des Instruments Hand in Hand gehenden manualen Behandlung des Klaviers ist wichtig genug, um zu eigenen weiteren Studien anzuregen. Nach beiden Richtungen wird in diesen Ausführungen nur das Grundlegende berührt.

I.

Die Entwicklung des Klavierbaues teilt sich in zwei Hauptperioden, in die Zeit vor der Erfindung der Hammerklaviatur zu Anfang des 18. Jahrhunderts und in die Zeit der vielfachen, namentlich von Mitte des 19. Jahrhunderts an datierenden Verbesserungen bis auf die Gegenwart. Der Ursprung dieses wichtigsten aller Hausinstrumente ist auf dasselbe Instrument zurückzuführen, dem alle späteren lautenartigen Tonwerkzeuge, also solche, deren Töne durch Reissen oder Anschlagen von Saiten erzeugt werden, ihre Entstehung verdanken, nämlich auf das Monochord, dessen sich schon Pythagoras (582—500 v. Chr.) zur Feststellung und Berechnung der Intervalle bediente. Das Monochord bestand aus einer einzigen Saite, die über einen den Ton verstärkenden Schallkasten gespannt war. Zwischen Saite und Kasten befand sich ein verschiebbarer Steg, durch dessen Hin- und Herbewegen man den klingenden Teil der Saite beliebig verkürzen und so die verschie-

denen Töne nacheinander hervorbringen konnte. Eine Verwendung in der Musik hat dieses Instrument in seiner primitiven Gestalt bei den Griechen nicht gefunden. Später vermehrte man die Saiten und ein durch Aristides Quintilian im zweiten Jahrhundert n. Chr. beschriebenes Monochord, Helikon genannt, war bereits viersaitig; aber auch dieses diente nur zur Veranschaulichung der Intervalle. Erst als man den Steg festlegte und die Verkürzung der Saite und den dadurch bestimmten Ton in der Weise erzeugte, dass man die Saite mit dem Finger auf den darunter liegenden sogenannten „Bund" niederdrückte, fand das Monochord auch in der Musik Verwendung. Die parallel neben einander liegenden Bunde bildeten in ihrer Vereinigung das „Griffbrett", mit dem heute noch die Zither, Guitarre und Mandoline versehen sind. Auch die Geigen hatten im ersten Entwicklungsstadium ein solches mit Bünden versehenes Griffbrett.

Auf eine höhere Stufe in seiner Entwicklung wurde das Monochord durch die Einführung einer „Klaviatur" gebracht. Wie sich schon im zweiten Jahrhundert n. Chr. aus der Sack- und Panspfeife durch Verstärkung der Pfeifen und der Luftzuführung wie durch die Mechanik einer Tastatur, die das ganze Werk in Tätigkeit setzte, die Orgel herausbildete, so wurde auch die Mechanik der Tastatur fruchtbringend für die Entstehung des Klaviers.

Im 8.—10. Jahrhundert n. Chr. liess man durch eine Kurbel ein mit Harz bestrichenes Rad drei Saiten in der Weise zum Klingen bringen, dass die eine Saite, die anstatt wie bisher durch das Niederdrücken mit dem Finger auf den Bund nun durch die Klaviatur verkürzt wurde, je nach der Verkürzung verschiedene Töne hervorbrachte, während die beiden andern Saiten stets dieselben Töne gaben. Die Benutzung dieses, zuerst „Organistrum", dann „Drehleier" genannten Instrumentes geschah so, dass die eine Hand die Klaviatur bediente, also die Saite in dem erforderlichen Verhältnis kürzte, während die andere Hand durch den Streichapparat die Saite zum Klingen brachte. Da man aber dieselbe Saite nach einander für verschiedene Töne benutzte, so brauchte man weniger Saiten als Tasten. Das Instrument erfreute sich im Laufe der Jahrhunderte wechselnder Beliebtheit.

Guido v. Arezzo, der das Monochord als Grundlage zu seinen erklärenden musikalischen Vorführungen benutzte, versah es etwa 1025 mit 20 Tasten. Der Tonumfang seines Monochords reichte vom G der grossen bis zum e der zweigestrichenen Oktave. Nach der lateinischen Bezeichnung „claves" für „Taste" nannte man dieses Instrument „Clavichord", daneben aber erhielt sich bis ins 16. Jahrhundert der Name Monochord, vielleicht weil es noch immer die alte Form eines länglichen viereckigen Kastens besass, den man auf den Tisch stellen konnte. Auch wurde für dieses Instrument schon die Benennung „Clavier" gebräuchlich. Allmählich entwickelte sich das Clavichord, namentlich in Deutschland, zu einem beliebten Hausinstrument und erst im Anfang des 19. Jahrhunderts musste es unserm heutigen Klavier vollständig weichen. Nachdem die hölzernen Stege des Klavichords durch Metallzungen ersetzt waren, kam man dazu, durch diese Zungen, die auf den hinteren Tastenden sassen, nicht nur die Saiten zu teilen, sondern auch zugleich ertönen zu lassen. Das Klingen und Dämpfen der Saiten geschah je mit der rechten und linken Hand. Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts erweiterte sich der Umfang der Töne zu vier Oktaven; Obertasten kannte man nur für B der grossen und b der eingestrichenen Oktave. Dieses Klavichord bevorzugten selbst später noch vor allen anderen Instrumenten J. Mattheson (1681—1764), der schwäbische Dichter und Musiker C. F. D. Schubart (1739—91) und sogar Beethoven. Die beste Anleitung zur Behandlung dieses jetzt nicht mehr vorhandenen Klavichords verfassten keine geringeren als C. Ph. Em. Bach (1714—88) und D. G. Türk (1750—1813) in ihren Klavierschulen.

Eine weitere Epoche in der Entwicklung des Klavichords trat durch die Einwirkung des ungarischen Cymbals (Cembalo) resp. des „Psalteriums" ein. Der Priester und Organist Virdung war (in seinem für die Geschichte der Instrumente wertvollen Lehrwerke, 1511) der Ansicht, dasselbe wäre aus dem Psalterium, einer Art dreieckigen kleinen Harfe hervorgegangen. Demgegenüber ist jedoch darauf hinzuweisen, dass dem Klavichord das Cymbal (oder Hackbrett) den neuen Charakter brachte, denn wie hier jede Saite für einen Ton festlag, so wurde jetzt auch beim Klavichord nicht mehr ein die Saite teilender Steg benutzt, sondern jede Saite, die auf einen bestimmten Ton gestimmt war, wurde von einer Taste angerissen. Dass dies neue Instrument vom Cymbal herrührt, besagt auch der Name „Klavicymbel" (Clavicembalo). Zur Bezeich-

nung dienten noch eine ganze Reihe anderer Namen wie Spinett, Clavecin, Virginal etc. (für die verschiedenen in Tafelform, bei der man dünne Messingsaiten verwandte) und Kielflügel, Harpsichord Steertstück etc. (für die in Flügelform gehaltenen Arten, bei denen Stahlsaiten in Anwendung kamen). Die manuale Spielweise war überall die gleiche und der Ton wurde dadurch erzeugt, dass die Messing- resp. Stahlsaiten durch harte, am oberen Ende zugespitzte Rabenfederkiele, die sich an hölzernen Stäbchen befanden, gerissen wurden. Da diese Kiele sich häufig abnutzten, so musste jeder Cembalist im „Bekielen" bewandert sein. An dieser Einrichtung wurden viele äussere, wie klangliche Aenderungen vorgenommen, auch mancherlei Beiwerk (Glockenzüge etc.) hinzugefügt. Man stellte die Instrumente auf eigene Füsse, gab dem Klavichord einen dem Klavicymbel ähnlichen Saitenbezug und verzichtete auf die Benutzung derselben Saiten durch mehrere Tasten etc. Daniel Tobias Faber, Organist zu Crailsheim, baute 1725 ein Klavichord, dessen Saitenzahl mit der der Tasten übereinstimmte. Da der dünne Klang einer Saite den Ansprüchen an eine dynamisch immer reicher gewordene Musik nicht mehr genügte, so verwandte man mehrere Saiten zur Erzeugung desselben Tons, wie dies zuerst bereits durch Guido v. Arezzo geschehen. So entstanden mehrsaitige (mehrchörige) Klavicymbel, die auch zur Mitwirkung im Orchester herangezogen werden konnten.

Aber alle diese Bestrebungen führten nicht zu einer wirklich grundlegenden Verbesserung. Erst gegen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts begann die „Hammerklaviatur" alle derartigen Verbesserungen in den Schatten zu stellen und verdrängte allmählich Klavichord und Klavicymbel. Schon 1711 erfand der Italiener Bartolomeo Cristofori aus Padua (auch Cristofali genannt, gest. 1731 als Instrumentenbauer in Florenz) zuerst eine Anschlagsmechanik. Seine Instrumente fanden aber keine besondere Verbreitung. Etwa um dieselbe Zeit (1716) unterbreitete der Franzose Marius eine gleiche Erfindung der Academie royale in Paris, die aber ebensowenig zu praktischen Erfolgen führte. Ein Jahr später erfand auch der sächsische Organist Ch. G. Schröter (1699—1782) eine Hammermechanik, und von 1728 an wirkte der sächsische Orgel- und Klavierbauer G. Silbermann (1683—1753) mit Energie und ausserordentlichem Scharfsinn für die beständige Verbesserung des von ihm selbständig aus Klavichord und Klavicymbel kombinierten und unter dem Namen „Pianoforte" der Musikwelt zugeführten Instrumentes. Trotz allem gelang es dieser epochemachenden Erfindung nur ganz allmählich, Verständnis und Anerkennung bei den Klavierspielern zu finden. Weiss man doch, dass Haydn, Mozart und ebenso Beethoven, letzterer in seiner ersten und zweiten Schaffensperiode, ihre herrlichen Werke noch für das dürftige Klavicymbel (Spinett) geschrieben haben. In dem Klavierspiel vor Haydn und Mozart gibt sich der Einfluss des wohl charakteristisch wirkenden, aber klangarmen alten „Klaviers" auf die Schreibweise deutlich zu erkennen in den vielen, oft bis zum Uebermass angebrachten Trillern und sonstigen Verzierungen der mannigfaltigsten Art, die dem Zweck dienen sollten, dem einzelnen Ton durch Hinzufügung der ihn umrankenden Nebennoten für das Ohr scheinbar eine längere Dauer zu verleihen. François Couperin namentlich hat derartigen Verzierungen ein fast zu grosses Feld eingeräumt.

(Fortsetzung folgt).

Aus der letzten Ernte der modernen Literatur über Musik.

Besprochen von

José Vianna da Motta.

Im folgenden will ich eine Uebersicht der Erscheinungen auf diesem Gebiete, soweit sie mir zur Besprechung vorliegen, geben.

Von höchstem Interesse sind die „Entwürfe Wagner's zu Meistersinger, Tristan und Parsifal", mit einer Einführung H. von Wolzogen's, die bei C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig erschienen. Diejenigen zu Tristan und Parsifal nähern sich schon bedeutend der vollendeten Dichtung, aber in den Skizzen zu den Meister-

singern sieht man drei höchst interessante Stufen zu dem endgültigen Werk. Sehr wertvoll und praktisch ist das Register, das H. von Wolzogen an derselben Stelle für Wagner's Schriften erscheinen liess.

Angelo Neumann gab bei L. Staackmann in Leipzig „Erinnerungen an Richard Wagner" heraus. Das Wertvollste darin sind die Briefe Wagner's, wenn sie auch meistens nur Geschäftliches berühren. Es interessiert jedoch zu erfahren, dass der rührige und praktisch gewandte Organisator sich mit dem Gedanken trug, in Berlin ein Wagner-Theater zu gründen und dass Wagner ihm beinahe das Aufführungsrecht des Parsifal übertragen hätte, glücklicherweise aber im letzten Augenblick doch Neumann um Verzicht darauf bat. Dass Wagner daran denken konnte, zeugt einerseits für die Vortrefflichkeit der Aufführungen, die Neumann veranstaltete, anderseits aber auch für die Not, in die der Meister geraten war, denn diese opernhaften Vorstellungen nach dem Scheitern Bayreuths 1876 scheinen ihn doch tief geschmerzt zu haben. Im übrigen nimmt in diesem Buch den grössten Raum die breite Schilderung der Reisen Neumann's mit dem Wagner-Theater ein. Wenn wir da auch viel Interessantes erfahren über die bedeutenden Künstler, die daran teilnahmen, so tritt die Eitelkeit des Erzählers doch gar zu stark hervor. Dass man sich nicht unbedingt auf seine „Erinnerungen" verlassen kann, zeigt seine Erzählung der Proben unter Wagner. Hier sagt er z. B., Wagner hätte der Elsa den Brautzug vorgemimt, indem er feierlich schritt, „beide Arme hoch erhoben, die Handflächen gegen den Zuschauer"! Eine unmögliche Stellung! Wenn er nun gar dabei noch „unverwandt den Blick nach oben richtete", da muss man sich wundern, dass er nicht die Treppenstufen verfehlte. Am Schlusse des Aktes soll Lohengrin rückwärts schreitend, während Elsa ihr Haupt an seiner Brust verbirgt, sich dem Innern des Domes genähert haben! Das alles ist einfach unmöglich. Das Verwunderliche ist, dass Neumann, selbst wenn seine Erinnerung ihn da im Stich liess, nicht die Unmöglichkeit solcher Stellungen einsieht, die ausserdem noch den eingehenden Vorschriften in der Partitur widersprechen.

Sehr interessante Briefe Wagner's an Frau Ritter teilt Victor von Hausegger in seiner Monographie über Alexander Ritter mit (Bard Marquardt & Co., Berlin). Die Biographie ist warm geschrieben, ohne Uebertreibung, aber ob Ritter's Kompositionen heute noch tiefere Teilnahme zu erwecken imstande wären, ist trotz ihrer Feinheit und Vornehmheit zweifelhaft. An seiner Persönlichkeit stört nur der hässliche Angriff auf Bülow, den langjährigen Freund, wegen dessen Eintreten für Brahms.

Albert Schweitzer hat sein epochemachendes Werk über J. S. Bach, das ursprünglich in französischer Sprache erschien, nun ganz umgearbeitet in deutscher Sprache herausgegeben (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Der ästhetische Teil ist hier noch vertiefter und begründeter, namentlich der Unterschied zwischen Bach und Wagner, zwischen malerischer und dichterischer Musik auf die geistvollste und eindringlichste Weise mit neuen Gesichtspunkten durchgeführt. Bei Erscheinen der französischen Ausgabe habe ich in diesem Blatte auf die grosse Bedeutung des Werkes aufmerksam gemacht. Es enthält nichts weniger als die Entdeckung des tiefsten Wesens Bach'scher Musik und niemand wird fortan diese Sphinx studieren können ohne Schweitzer's Hilfe.

Karl Storck's feinsinnige und warme Biographie Mozart's (Greiner & Pfeiffer, Stuttgart) hat die Schriftleiterin des „Klavier-Lehrer" bereits hier gewürdigt. Ich möchte sie jedoch nochmals aufs dringendste empfehlen. Es werden da ästhetische Fragen, die man bei Mozart entweder übersieht oder umgeht, mit feinstem Gefühl erörtert, es ist ein aufklärendes Buch, wie denn der Verfasser es vortrefflich versteht, grosse Zusammenhänge und verborgene Absichten klarzulegen.

Hugo Riemann teilt im 2. Bande seiner „Musikgeschichte" (Breitkopf & Härtel) eine aufsehenerregende Entdeckung mit, nämlich, dass die neuesten Forschungen die Jahreszahl 1450 als Grenze des musikalischen Mittelalters unhaltbar machen, dass vielmehr der Umschwung in dem gesamten Musikempfinden schon vom Jahre 1300 an datiert werden muss. Der erste Teil dieses 2. Bandes behandelt demnach die Renaissance von 1300 bis 1600. Die zahlreichen Notenbeispiele machen aus dem mit imponierender Gelehrsamkeit geschriebenen Buche ein lebendiges Geschichtswerk.

Der erstaunlich fleissige Verfasser hat auch die Vollendung der von Deiters fortgeführten Thayer'schen Beethovenbiographie übernommen. Erschienen sind der 1., der 4. und der 5. (Schluss-) Band. (Breitkopf & Härtel). Es ist bekanntlich die ausführlichste Biographie Beethovens. Während aber Thayer nur mit vollkommener Nüchternheit das umfangreiche Material gesammelt hatte, ist Deiters viel tiefblickender in der Verarbeitung und bringt ausserdem eine bedeutende ästhetische Würdigung der Werke, die bei Thayer ganz fehlte. So entsteht hier eine monumentale Geschichte des Lebens Beethoven's, die an Zuverlässigkeit der Tatsachen nichts zu wünschen lässt und viel Anregung zur Beurteilung des Musikers Beethoven gibt.

Eine interessante, enthusiastische Studie über die Missa solemnis hat Wilhelm Weber (F. E. C. Leuckart, Leipzig) in neuer Auflage erscheinen lassen. Namentlich wird hier der Messetext einer sehr eingehenden Analyse unterworfen und Beethoven's Behandlung desselben fast Takt

für Takt mit feinem Verständnis erläutert. Interessant ist im Anhang die Parallele zwischen der Neunten Sinfonie und Schiller'schen Versen. Wagner hatte sie bekanntlich durch Verse aus Goethe's Faust kommentiert.

Felix Weingartner's Ratschläge zur Aufführung der Beethoven'schen Sinfonien (Breitkopf & Härtel) werden jedem Dirigenten wertvoll sein und jeden Musiker anregen. Dass dabei vieles natürlich individuell sein muss, gibt Weingartner selbst zu, auch will er keine bindenden Vorschriften aufstellen. Unangenehm wirkt nur hie und da der Hinweis auf den Erfolg, den seine Nüanzierung beim Publikum hervorgebracht habe, sowie die Polemik gegen Bülow. So z. B. seine Entrüstung darüber, dass Bülow im Trio des Scherzos der 9. Sinfonie den Bass



änderte in einen chromatischen Aufstieg mit h. Weingartner erzählt die Sache so, als wenn Bülow diese Aenderung immer gemacht hätte. Ich hörte jedoch die 9. Sinfonie öfter unter seiner Leitung in den letzten Jahren seines Lebens und notierte mir in der Partitur, dass Bülow nur einmal, im Jahre 1892, jenes c in h verwandelte. Es handelte sich also offenbar um einen blossen Versuch und der lag doch sehr nahe, denn Weingartner mag sagen, was er will, das plötzliche c ist sehr widerharig, auch müsste dann wenigstens das plötzliche piano gleich hier eintreten. Seine Berufung auf das ais im ersten Satz von op. 106 ist hinfällig, denn Bülow trat später für a ein, wie aus Klindworth's Beethovenausgabe und meinen „Studien bei Bülow" zu ersehen ist.

Unter einem sensationell gefärbten Titel: „Beethoven's unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Therese Brunsvik und ihre Memoiren" gibt La Mara das Resultat ihrer Forschungen in dieser Sache heraus (Breitkopf & Härtel). Der Titel verspricht mehr als das kleine Buch hält. Denn die Memoiren der Gräfin sind sehr kurz und enthalten fast keine Enthüllungen über ihr Seelenleben, jedenfalls kein Wort, das ihre angebliche Verlobung mit Beethoven verriete. Ueber das Bestehen derselben teilt La Mara nur mit, dass ein Fräulein Lotti und Johann Batka ihr versichert haben, die Gräfin sei diejenige, die Beethoven als „unsterbliche Geliebte" anredet. Dann habe sie von ihren Urgrossnichten die Bestätigung empfangen. Aber diese so wichtige Bestätigung teilt sie nicht in ihrem Wortlaut mit, was doch erst wirklich überzeugend gewesen wäre. Solange aber keine schriftlichen Dokumente aus jener Zeit vorliegen, muss man alle „Erinnerungen", selbst von Familienmitgliedern sehr vorsichtig aufnehmen. Namentlich wenn, wie La Mara es tut, man gar nicht weiter bekannt macht, worauf die Nachkommen ihre Behauptung stützen. Die „Memoiren" sind, abgesehen von dem Wenigen, das sie über Beethoven enthalten, ein anziehendes Lebensbild der edlen, enthusiastischen Frau, die ihr Leben der Arbeit für das Volk gewidmet hat.

Ein vorzügliches Charakterbild Beethoven's gibt Jean Chantavoine in den französischen Musikermonographien, die bei Felix Alkan in Paris erscheinen. Die Charakteristik der Werke in solcher Knappheit ist unübertrefflich. Die Sammlung ist überhaupt sehr empfehlenswert, es sei besonders auf die Bände über Palestrina, Rameau und César Franck hingewiesen. Einen Vorzug haben diese Monographien vor den deutschen: sie bringen keine Bilder.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Der philharmonische Chor bot in seinem 1. Konzerte eine glänzende Aufführung der „Missa solemnis", bei der auch das Solistenquartett (vor allem die Damen Herzog und Philippi) hochgespannte Wünsche erfüllte. Siegfried Ochs hatte in der Orchesterpartie einige Retuschen angebracht, d. h. bei den Blechbläsern einige Lücken ausgefüllt, die Beethoven vermutlich nur der Unvollkommenheit der damaligen, auf die Naturtöne angewiesenen Instrumente wegen gelassen hatte. Natürlich darüber bei vielen helle Entrüstung, bei anderen grundsätzliche Betonung der Berechtigung solcher Vornahmen. Man soll in solchen Fällen nie systematisieren, kann nur von Fall zu Fall urteilen. Die Treue im Geiste ist immer höher als die im Buchstaben. Brünhilden's Treue steht höher als die Kurwenal's. Aber freilich ist Brünhilde auch Wotan's Kind, Blut von seinem Blute. Im vorliegenden Falle halte ich Ochs' Retuschen nicht für unangebracht, wenn sie auch nicht gerade nötig waren.

In seinem Busstagskonzert bot Ochs mit seinen getreuen Scharen eine ausgezeichnete Wiedergabe des, vor allem in einer kühn gebauten, aber auf verwegensten chromatischen Wegen sich ergehenden Fuge, ungemein schwierigen 150. Psalmes von

Bruckner. Ein prächtiges, urkatholisches Werk. Das urprotestantische „Deutsche Requiem" von Brahms schloss sich an. Dieses letztere Werk in einer vollendeten Wiedergabe war auch das Hauptstück des Konzerts für die Notleidenden in Süditalien, in dem als Neuheit eine achtstimmige Vertonung von Hebbel's „Requiem" durch Oskar von Chelius zur Aufführung kam. Der Reiteroberst beherrscht die Satzkunst vortrefflich, aber die Erfindungskraft reichte für das tiefsinnige Gedicht doch nicht voll aus. — Mendelssohn wurde durch eine treffliche Wiedergabe der „Walpurgisnacht" gefeiert, wobei der Chor in einer mit solistischer Charakterisierungskunst ausgestatteten Leistung glänzte. Max Schilling's am gleichen Abend aufgeführtes Chorwerk „Dem Verklärten" ist merkwürdig zähflüssig in der Behandlung des Chorsatzes. — Die „Walpurgisnacht" brachte übrigens auch der Pfannschmidt'sche Chor in seiner Mendelssohnfeier sehr wacker heraus, und ausgezeichnet wurde das Loreley-Fragment aufgeführt.

Die „Singakademie" hat bis jetzt aus ihrem Repertoire geschöpft. (Ihres Direktors Schumann „Ruth" steht unmittelbar bevor.) Ganz vorzüglich wurde Händel's „Messias" (Solisten: die Damen Stronck-Kappel und Philippi, die Herren Reimers und Messchaert); weniger straff Mendelssohn's etwas verblasster „Elias" aufgeführt. Sehr schön wieder war Mozart's „Requiem"; für Bach's „Weihnachtsoratorium" aber wäre die Beschränkung des Chors auf die Hälfte ein Gewinn; auch dürfte die Continuo-Partie nicht weggelassen werden. — Händel's „Saul" wurde vom Rixdorfer Oratorienverein in Chrysander's Bearbeitung zu stärkerer Wirkung gebracht, als ich sie von dieser Oratoriums-Oper in Erinnerung hatte.

Eine Klasse für sich bilden auf dem Gebiete des Männerchors die Konzerte des Berliner Lehrer-Gesangvereins, der unter Leitung Felix Schmidt's in stimmlicher Disziplin und rein musikalischer Durchführung der verschiedenartigsten Aufgaben, vom einfachen Volkslied bis zum kunstvollen, meistens leider mehr künstevollen grossen Chorgemälde ganz Vorzügliches bietet. — Als Spezialität wirkt der Barth'sche Madrigal-Verein, der sich die Pflege dieser entzückenden alten Chorliteratur mit grossem Erfolg angelegen sein lässt.

Mit ganz ausserordentlichem Fleisse müht sich Oskar Fried in den Konzerten der „Gesellschaft der Musikfreunde" weniger bekannte oder neue Werke zur Geltung zu bringen. Das heisst, auch hier fehlte die Mendelssohnfeier nicht mit einer etwas grobschlachtigen Aufführung des „Paulus". Auch für Berlioz's „Faust's Verdammung" waren die dynamischen Gegensätze allzu schroff. Ich bewundere, bei allem Vorbehalt gegen die Auffassung des Faustischen, dieses Werk als eine der genialsten Kundgebungen des französischen Romantikergeistes. Messchaert als Mephisto, Marcella Pregi als Margarete und Ludwig Hess als stimmlich nicht immer zureichender, aber geistig tief schürfender Faust waren die Solisten.

Auch im 3. Gesellschaftskonzert war der Chor stark beschäftigt. Kaum je ist mir die innere und äussere Not unseres zeitgenössischen Musikschaffens so deutlich zum Bewusstsein gekommen, wie an diesem Abende, wo vier neue Werke zur Aufführung kamen. Ein ungeheurer äusserer Aufwand: Das Philharmonische Orchester sehr verstärkt, ein Männerchor von dreihundert Stimmen, Tenor-, Basssolist und Orgel. Ich lese die Texte zu den beiden Chorkompositionen „Totenmarsch" von Martin Boelitz, komponiert für Männerchor, Basssolo und grosses Orchester von Siegmund v. Hausegger, und Richard Dehmel's „Erntelied" in einer Vertonung von Oskar Fried. Im Zug der Toten marschieren auch Frauen mit, also warum just Männerchor, ein an sich armes musikalisches Ausdrucksmittel? Das Gedicht ist nicht eben glücklich, weil die Vorstellung der ersten Hälfte, dass wir den grossen Zug der Toten sehen, dadurch abgeschwächt wird, dass in der zweiten Hälfte der Tod selber spricht. Die Komposition zerfällt denn auch in Chor- und Solohälfte. Unsere modernen Komponisten hassen so sehr allen Dienst der geschlossenen Musikform, dass sie in die Sklaverei der Formlosigkeit geraten. Ihre Abhängigkeit von der Anregungsquelle ist so stark, dass sie ihr gegenüber auch dann natürliche Forderungen der Musikform nicht zu bewahren wagen, wenn diese der inneren Logik entsprechen. So ist es doch im vorliegenden Falle ganz natürliche Vorstellung, dass der Zug der Toten, wenn der Tod noch einige Opfer gefällt hat, weiterzieht auf seiner furchtbaren Bahn. So begreiflich es ist, dass der Dichter die erste Hälfte seines Gedichtes nicht wiederholen mag, so innerlich natürlich ist diese Dreiteiligkeit der Musik, die ja überdies die Gelegenheit hat, die Wiederholung zur ungeheuren Steigerung zu gestalten. Aber nein, das ginge gegen den Buchstaben, das wäre wohl auch zu nahe der „herkömmlichen" Dreiteiligkeit musikalischer Formen. So stehen wir vor der das Hörverlangen schwer enttäuschenden Tatsache, dass erst ein Riesenchor singt, dann eine Einzelstimme und zum Schluss das Orchester noch etwas die angeregten Vorstellungen weiterspinnt. Das heisst, ganz ohne „Abschluss" kommt auch der Komponist nicht aus. Nachdem der Tod versichert hat: „ich bring' die Ruh', ich bin der Tod", flüstert der Riesenchor — der Totenzug — mehrmals: der Tod. So kommt noch etwas Theatralik hinein. Und doch liegt diese der herben, spröden Natur Hauseggers so ferne. Seit der „Dionysischen Phantasie" und dem urkräftigen „Barbarossa" warte ich immer darauf, dass hier endlich Riegel und eiserne Ringe springen. Es liegt etwas Verhaltenes, oft möchte man sagen, verkniffen Ver-

bittertes über des begabten Tondichters Schaffen, als mache er sich nicht frei und finde nicht die Mittel, sich einmal recht auszuströmen. So bleibt alles etwas trocken, fast gequält: es fehlt die Freudigkeit des Gestaltens.

Oskar Fried ist von diesen Problemen frei. Er geht von aussen an die Dinge und sucht sie mit äusseren Mitteln zu schildern. Ich habe noch selten eine grosse Komposition gehört, bei der der Schöpfer so wenig ins innere lyrische Empfinden eines Gedichtes eingedrungen ist und alles so ganz in der äusseren Steigerung suchte. Der Chor singt fast durchweg einstimmig und erreicht die Wirkung durch das Anwachsen der Tonstärke. Das Orchester arbeitet mit knallenden Farbenflecken. Das Ganze wirkt wie ein abrasselndes Kinematographenbild.

(Fortsetzung folgt.)

Musikpädagogischer Verband E. V.

Mitteilungen des Vorstandes.

In No. 2 des „Kl.-L." vom 15. Januar d. J. teilte der Vorstand den Mitgliedern des Verbandes mit, dass der auf der ausserordentlichen General-Versammlung vom 17. Oktober v. J. beschlossene Antrag, die „Ausnahmen" betr. der Aufnahme in das Seminar fortan fallen zu lassen, mit dem 1. April d. J. in Kraft tritt. Der Zögling hat beim Eintritt in das Seminar den Nachweis der laut § 4 der Prüfungs-Ordnung geforderten wissenschaftlichen Bildung zu erbringen. In Fortfall kommt somit der Passus: „Ausnahmen sind gestattet bei aussergewöhnlicher musikalischer Begabung oder bei besonderen Lebensverhältnissen." Damit fallen zugleich die bisher während der seminaristischen Studienzeit gestatteten wissenschaftlichen Nachstudien fort. Der Vorstand ersuchte mit dieser Kundgebung gleichzeitig die Herren Seminar-, Institutsleiter und Privatlehrer, welche Zöglinge für das Examen des Musikpädagogischen Verbandes vorbereiten, schon jetzt bei ev. Aufnahmen auf diese Bestimmungen Rücksicht zu nehmen, um späteren Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen.

In der folgenden Nummer des Verbandsorgans machte dann die „Zulassungs-Kommission" bekannt, dass sie zur Begutachtung der eingeforderten Schulzeugnisse der studierenden Zöglinge mehrere im höheren Schuldienst stehende Persönlichkeiten gewonnen habe. Zur Vermeidung späterer Konflikte erbat sie die Schulzeugnisse vor der Aufnahme zur Begutachtung einzureichen.

Der Vorstand war inzwischen bedacht, seine Bestimmungen weiteren Kreisen, besonders aber den Eltern, welche beabsichtigen, ihre Töchter dem Musiklehrberuf zuzuführen, zur Kenntnis zu bringen. Es sind nicht immer zwingende Gründe, aus welchen die jungen Mädchen die Schule vorzeitig verlassen; nur wenn es sich um Ergreifung des wissenschaftlichen Lehrberufes handelt, oder um die Berechtigung das Zeichen-, Turn-, Handarbeit- usw. Lehrerinnen-Examen abzulegen, wird sorgfältig auf den vorschriftsmässigen Abschluss der Schulbildung geachtet. Es handelte sich darum, einen direkten Weg zu den Eltern zu finden, um sie mit der Tatsache bekannt zu machen, dass fortan auch für das Musiklehrerinnen-Examen — soweit es sich um die Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes handelt — die vollabsolvierte höhere Mädchenschule gehört. Die Presse, als oft zitierte Macht, versagt aus verschiedenen Gründen: einmal sind nur wenige Zeitungen geneigt, längere derartige Artikel aufzunehmen, zweitens ist ein Artikel in unserer schnelllebigen Zeit rasch vergessen, endlich hat man gar keine Garantie, dass er auch von den bestimmten Interessenten gelesen wird. Der Vorstand ersah den einzuschlagenden Weg durch die Vermittlung der Schule, es galt daher, zunächst das Interesse der Schulleiter zu gewinnen und sie mit den Bestrebungen des Verbandes bekannt zu machen.

Zu diesem Zweck wandte sich der Vorstand mit einem Antrage an den Allg. Wohlfahrtsverband Deutscher Lehrer und Lehrerinnen, ihm behilflich zu sein, in diesem Sinne an die leitenden Persönlichkeiten der höheren Mädchenschulen herantreten zu können. Er beabsichtige eine kleine Schrift über seine Bestrebungen zu verfassen, die in gewünschter Zahl den Schulleitern zur Verfügung stehen solle.

Der Antrag fand sympathisches Entgegenkommen und das Versprechen tatkräftiger Unterstützung.

So konnte an die Ausführung herangetreten werden. Die verfasste Schrift, betitelt: „Die künstlerische und pädagogische Ausbildung der Musiklehrerin", wendet sich nach eingehender Klarlegung der Ziele des Verbandes mit einem eindringlichen Appell an die Eltern und Vormünder, den Vorstand des Verbandes in seinen Bestrebungen zu unterstützen. Sie ist, von zwei Anschreiben und dem im Wortlaut beigefügten Antrage begleitet, in diesen Tagen an die gesamten Leiter und Leiterinnen der höheren Mädchenschulen gesandt worden.

Der Vorstand hofft mit Sicherheit, dass dieser Appell an die Eltern, welcher durch die Lehrer ihrer Töchter an sie gelangt, seine nachhaltige Wirkung nicht verfehlen wird, und dass er selbst dadurch in Verfolg seiner Ziele einen tüchtigen Wegschritt vorwärts gekommen ist.

Die Begleitschreiben und der Antrag folgen

hier, zur näheren Orientierung der Mitglieder, im Wortlaut.

1. Schreiben des Vorstandes des Allg. Wohlfahrtsverbandes, gez. Auguste Sprengel, Vorsitzende:

Berlin, März 1909.

Der Vorstand des Wohlfahrtsverbandes erlaubt sich der verehrlichen Leitung

....

den nachstehenden Antrag und das sich anschliessende Schreiben vom Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes, — Vorsitzender Herr Professor Xaver Scharwenka, Berlin —, angelegentlichst zu empfehlen. Der Verband ist einer unserer tatkräftigsten Verbandsvereine; er verfolgt u. a. den Zweck, den auf seinen Seminaren ausgebildeten Zöglingen eine gründliche praktische, methodische und musikwissenschaftliche Ausbildung für den Musiklehrberuf zu verschaffen.

Deshalb verlangt er von den Bewerberinnen, die sich zur Aufnahme in die Seminare des Musikpädagogischen Verbandes melden, dieselbe Vorbildung, die für den Eintritt in das höhere Lehrerinnenseminar gefordert wird: den erfolgreichen Besuch der vollausgestalteten höheren Mädchenschule.

Der Vorstand des Wohlfahrtsverbandes hat in seiner Sitzung vom 13. Februar d. J. seine lebhafte Anteilnahme an diesen Bestrebungen ausgesprochen und bittet Sie, dieselben auch Ihrerseits nach Kräften unterstützen zu wollen.

2. Antrag des Vorstandes des Musikpädagogischen Verbandes E. V.:

Berlin, 13. Februar 1909.

Der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes E. V. wendet sich an den Allg. Wohlfahrtsverband Deutscher Lehrer und Lehrerinnen mit nachstehendem Antrag:

Es ist dem Vorstand bekannt, dass die Leiter und Leiterinnen der höheren Mädchenschulen die Schülerinnen ihrer oberen Klassen darauf aufmerksam machen, dass für verschiedene Zweige eines künftig zu ergreifenden Lebensberufes, wie z. B. Handarbeit-, Turn- und Zeichenlehrerinnen u. a. die Absolvierung der obersten Klasse der höheren Mädchenschule verlangt wird. Der Musikpädagogische Verband, welcher die Hebung des Musiklehrstandes erstrebt, nimmt in seine Seminare zur Ausbildung für den musikalischen Lehrberuf gleichfalls nur solche Schülerinnen auf, welche die vollausgestaltete höhere Mädchenschule mit Erfolg absolviert haben. Es würde somit für die Eltern und die Zöglinge von grosser Wichtigkeit sein, wenn die Schule auch hier ihren Einfluss ausübte und die Schülerinnen, welche sich dem Musiklehrfach widmen wollen, darauf aufmerksam machte, dass zur Aufnahme in die Seminare des Musikpädagogischen Verbandes und zur späteren Ablegung des Musiklehrerinnen-Examens die volle abgeschlossene Schulbildung gehört, wie sie in der zehnklassigen höheren Mädchenschule erlangt wird.

Der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes wendet sich an den Vorstand des Allg. Wohlfahrtsverbandes mit der höflichen Bitte ihm hierzu behilflich sein zu wollen und durch seine Vermittlung an die Schulvorstände in diesem Sinne heranzutreten. Er beabsichtigt eine kleine Schrift über seine Bestrebungen auf diesem Gebiete zu verfassen, die in gewünschter Zahl von Exemplaren den Schulvorständen zur Verfügung stehen soll.

3. Schreiben des I. Vorsitzenden Professor Xaver Scharwenka:

Berlin, März 1909.

Euer Hochwohlgeboren

erlaubt sich der unterzeichnete Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes E. V. die beifolgende Schrift: „Aus den Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes“ — „Die künstlerische und pädagogische Ausbildung der Musiklehrerin“ zur gefälligen Kenntnisnahme zu überreichen. Er verbindet damit eine höfliche Bitte. Der Vorstand hat sich in der Schrift, nach eingehender Klarlegung seiner Ziele, vorzugsweise an die Eltern und Vormünder gewandt, mit dem Ersuchen, ihn in seinen Bestrebungen zu unterstützen; er möchte aber auch zur kräftigeren Förderung die Hilfe der Schul-Leiter und -Leiterinnen gewinnen. Seine Bitte um Euer Hochwohlgeboren Unterstützung besteht in der Kenntnisnahme seiner Bestrebungen zur Aufklärung der Schülerinnen, welche sich dem Musiklehrberuf widmen wollen, über die geforderte allgemeine wissenschaftliche Bildung und in der Verteilung der Schrift.

Die Notwendigkeit des gemeinsamen Arbeitens mit den leitenden Persönlichkeiten der höheren Mädchenschulen hat sich dem Vorstand schon in zahlreichen Fällen erwiesen. Eltern und Schülerinnen blieben sowohl Enttäuschungen, als auch spätere Opfer erspart, wenn eindringlich vor dem verfrühten Verlassen der Schule gewarnt und für eine volle, abgeschlossene Schulbildung Sorge getragen wird.

In der Hoffnung auf Euer Hochwohlgeboren Mitarbeiterschaft ersucht der Vorstand höflichst auf einliegender Postkarte um Angabe der zur Verteilung gewünschten Anzahl Exemplare der Schrift.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Vom Dr. Hoch'schen Konservatorium, Frankfurt a. M., wird uns mitgeteilt:

„Der Baritonist Rudolf Jung, ein früherer Schüler des Dr. Hoch'schen Konservatoriums (Klasse des Herrn August Leimer) hatte vor kurzem grosse Erfolge in Schweizer Konzerten, in denen er den Brahms'schen Romanzen-Zyklus „Die schöne Magelone" zum Vortrag brachte und dabei den verbindenden Text selbst sprach."

Das Fürstliche Konservatorium in Sondershausen hat Fréderic Lamond für einen Meisterkursus im Klavierspiel gewonnen. Für die Proben und öffentlichen Aufführungen von Konzerten ist die Hofkapelle vom Fürsten zur Verfügung gestellt, die Veranstaltung gewinnt dadurch für die Pianistenwelt eine besondere Bedeutung.

Die K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien berief den bekannten Musikpädagogen Ševčik, Prag, zum Leiter einer neuerrichteten Violinmeisterschule.

In Konstantinopel wurde das erste türkische Nationalkonservatorium für Musik eröffnet. Das Institut steht unter dem Patronat des Prinzen Siadeddin, eines Sohnes Sultan Murad's, der ein leidenschaftlicher Musikliebhaber war. Prinz Siadeddin hat zur Gründung des Nationalkonservatoriums nicht nur seinen Namen, sondern grosse Geldsummen hergegeben, die eine dauernde Tätigkeit des Instituts garantieren.

Vermischte Nachrichten.

Professor Max Pauer, Direktor des Königl. Konservatoriums zu Stuttgart, erhielt vom König von Württemberg das Ehrenkreuz des Ordens der Württembergischen Krone.

Kapellmeister Ernst Wendel aus Königsberg i. Pr. ist als Nachfolger Prof. Panzners zum Dirigenten der Philharmonischen Konzerte in Bremen berufen worden.

Professor Rudolf Thoma in Breslau vollendete am 22. Februar sein 80. Lebensjahr. Er ist der Verfasser vieler kirchlicher Werke, u. a. schrieb er die Oratorien „Moses" und „Johannes der Täufer", ferner ein dem deutschen Kaiser gewidmetes „Tedeum".

Professor Nicolai von Wilm, der rühmlichst bekannte Komponist, beging am 4. März die Feier seines 75. Geburtstages. Zu Riga geboren, Schüler des Leipziger Konservatoriums, übernahm N. v. Wilm 1857 den Kapellmeisterposten am Rigaer Stadttheater und wurde 3 Jahre später auf Empfehlung Adolf Henselt als Lehrer für Klavier und Theorie nach Petersburg an das Nicolai-Institut berufen. Nach 15jährigem Aufenthalt kehrte er nach Deutschland zurück, lebte zunächst in Dresden, wählte dann aber Wiesbaden als ständigen Aufenthalt. Neben einer grossen Zahl instruktiver Werke, feiner Salonstücke für Klavier 2- und 4-händig, sind besonders seine Kammermusikwerke: Streichsextett op. 27, Quartett op. 4, Violinsonaten, Suiten für Klavier und Violine, ferner Lieder, Motetten und Chorlieder in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Das Blüthnerorchester, Berlin, das Professor Carl Panzner für acht Konzerte in der nächsten Saison gewann, verpflichtete auch den Kgl. Musikdirektor Josef Frischen aus Hannover zur Leitung eines Zyklus von sechs grossen Sinfoniekonzerten.

Der in Mannheim rühmlichst bekannte Pianist Fritz Häckel, Lehrer an der Mannheimer Hochschule für Musik, veranstaltete kürzlich einen eigenen Kompositionsabend, dessen Programm eine Reihe von Klavierstücken und Liedern enthielt. Für letztere hatte er die Mitwirkung des Hofopernsängers Joachim Kromer gewonnen. Sowohl die stimmungsvollen Lieder, als auch die formgewandten, klangschönen Klavierstücke gewannen sich den reichen Beifall des zahlreich versammelten Publikums.

Zu Ehren Professor Dr. Max Bruch's, als nachträgliche Feier seines 70. Geburtstages, den er fern von Berlin in Köln verlebte, fand am 11. März in den Räumen des Tiergartenhofes ein grosser Festkommers statt, veranstaltet von dem Ausschuss der Musikstudierenden an der Königl. Akademie der Künste. Unter den musikalischen Darbietungen stand das Violinkonzert g-moll des greisen Komponisten im Mittelpunkt.

„Ein Sommerabendspiel" betitelt sich ein kürzlich bei Chr. Friedrich Vieweg (Berlin-Gr. Lichterfelde) erschienenes Werk für Soli, Chor, Deklamation und Tanz, das wir für Schüleraufführungen bestens empfehlen möchten. Die Dichtung ist von Josefa Metz, die Musik von Arthur Egidi. Letztere gibt die Stimmung des Textes in vorzüglicher Weise wieder, das Werkchen bietet ausserdem Veranlassung zu sehr hübschen Bühnenbildern, so dass es als eine anmutige Bereicherung dieser stets begehrten Literatur bezeichnet werden kann.

Das Musikzimmer Friedrichs des Grossen in Sanssouci zu Potsdam wird augenblicklich einer Restauration unterzogen, da die durch den französischen Maler Antoine Pesne 1747 hergestellten Wandgemälde stark verblasst waren und

einer Auffrischung bedurften. In dem Musikzimmer, wo Friedrich der Grosse mit Vorliebe dem Flötenspiel oblag — Ad. v. Menzel hat das Motiv verschiedentlich verwertet — steht noch sein Stutzflügel und das Notenpult mit einer Partitur des Königl. Musikmeisters Quantz. Ausserdem gehört eine kleine Stutzuhr zum historischen Inventar, von der die Chronisten erzählen, sie sei beim Tode des „alten Fritz" 2 Uhr 20 Min. stehen geblieben und aus Pietät nie wieder in Gang gesetzt worden. Die Ausbesserung der Pesne'schen Gemälde wird einige Wochen in Anspruch nehmen.

Im Vortragssaal des „Gresham College" in London fand kürzlich ein interessantes musikalisches Experiment statt: Bei einem Vortrage von Sir Frederick Bridge über die Musikinstrumente der alten Völker wurde eine 6000 Jahre alte ägyptische Flöte gezeigt und ein Musiker übernahm es, dem Instrument Töne zu entlocken. Zarte, leise melancholische Klänge entquollen der alten Flöte und fügten sich zu einer Melodie zusammen, aus deren Klangcharakter man ein deutliches Bild davon erhielt, welche weichen, schwermütigen Töne die Bewohner des Nillandes vor sechs Jahrtausenden hörten und liebten.

Der „Verein italienischer Musikforscher", dessen Leiter Professor Guido Gasperini in Parma ist, hat beschlossen, sämtliche staatliche und städtische Musikbibliotheken Italiens, von denen es über 300 gibt, zu inventarisieren und auserlesene Denkmäler altitalienischer Musik herauszugeben. Den Anfang sollen piemonteser Violinisten des 18. Jahrhunderts machen, man forscht augenblicklich nach Werken von Chabran, Felice Giardini und der beiden Somis.

Wir erhalten folgende Zuschrift:

„In vier Jahren vollendet sich ein Jahrhundert seit der Geburt des grössten musikalischen Dramatikers, Richard Wagner's. Im Hinblick darauf haben sich die Verlagshandlungen, denen er seine bei Lebzeiten herausgegebenen Bühnenwerke anvertraut hat, vereint, eine würdige und billige Gesamtausgabe der Opern und Musikdramen Richard Wagner's als „Ausgabe der Originalverleger" erscheinen zu lassen. Es erfolgt Subskription auf die Gesamtheit dieser Werke zunächst in Klavierauszügen mit Gesang in wöchentlichen Lieferungen zu 50 Pfennigen und in 11 sechswöchentlichen Bänden zu 6 Mark. Die Lieferungen eines Werkes erscheinen hintereinander, kein Werk wird mehr als 12 Lieferungen umfassen. Die Herausgabe beginnt am 96. Geburtstage des Meisters. Die Ausgabe in Bänden wird im Herbst 1910 vollständig sein, die in Lieferungen im Laufe des Jahres 1911. Nach Abschluss dieser Subskriptionen beabsichtigen die Verleger eine billige Subskriptionsausgabe der Klavierauszüge zu zwei Händen mit beigefügtem Texte, sowie der Partituren in Folio, folgen zu lassen.

Die Ankündigung dieser Gabe für das deutsche Volk wird überall willkommen sein, da es hierdurch einem jeden ermöglicht wird, sich ohne finanzielle Opfer in den Besitz der Werke des Meisters zu setzen."

Einen unerwarteten Fund hat die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig gemacht: In ihrem Archiv wurden nämlich unter einer grossen Zahl bestaubter Manuskripte zwei Original-Violinkonzerte Haydn's in Stimmen aufgefunden, deren Veröffentlichung berechtigtes Aufsehen erregen wird, um so mehr, als bisher noch kein Violinkonzert Haydn's veröffentlicht ist. Beide Konzerte stammen von einem Notenabschriftenlager, das Joh. Gottl. Im. Breitkopf einrichtete, und sind von Haydn zwischen 1766 und 1769, in welchem Jahre Breitkopf sie aufnahm, für den Primgeiger der Esterházy'schen Kapelle, Luigi Tomasini, komponiert; Haydn macht zu dem C-dur-Konzert in einem von ihm eigenhändig geschriebenen Katalog seiner Werke den Vermerk: „fatto per il Luigi."

Herr Dr. Walter Niemann ersucht um Aufnahme folgender Zeilen: „Bezugnehmend auf die Kritik der 3. Auflage von Blüthner & Gretschel's Lehrbuch des Pianofortebaues durch Herrn Ludwig Riemann (vgl. No. 5 d. Bl.) gestatte ich mir mitzuteilen, dass ich bei der Grundtendenz, den Charakter des in der Praxis bewährten Werkes nicht wesentlich zu ändern, mit den Kapiteln über die Geschichte des Klaviers und die kleine akustische Lehre nichts Neues gab, sondern einen, in beiden Kapiteln bereits vorliegenden Text der vorangegangenen Auflage in einer, dem Leserkreise des Werkes angepassten allgemeinverständlichen Form durch kritische Revision und (im geschichtlichen Kapitel) reiche Stoffvermehrung und Umarbeitung unsrem heutigen Wissen anpasste."

Bücher und Musikalien.

Th. Goldberg: Zwölf Choralfughetten für die Orgel.
Kommissionsverlag Carl Schmidt, Reichenbach i. V.

Für den praktischen Gebrauch beim Gottesdienst bietet Theodor Goldberg zwölf Choralfughetten für die Orgel dar, die als Vor- und Nachspiele gute Verwendung finden können. Sie sind leicht ausführbar, stellen weder der Manual- noch Pedaltechnik sonderlich schwere Aufgaben und klingen gut. Das Thema ist immer aus einer Choralstrophe genommen und jederzeit kurz gehalten und leicht erkennbar, die folgende Fughette wohl geformt, von tüchtiger Arbeit und auch auf

verhältnismässig kleinem Raum wirksamer Steigerung fähig. Inhaltlich entsprechen die kleinen Stücke, die recht zu empfehlen sind, durchaus der kirchlichen Poesie selbst. Auch wird die richtige Auffassung und der korrekte Vortrag durch mannigfache Registrierungsvermerke gefördert

Eugen Segnitz.

Artur Whiting: „Klavierstudien für das Dämpferpedal." Deutsche Ausgabe*).

Fr. Hofmeister, Leipzig.

Einen sehr beachtenswerten Versuch, die Pedalkunde, diesen bisher noch nicht ausreichend beachteten Zweig der Klavierspieltechnik, wissenschaftlich zu begründen und auszubauen, hat der Amerikaner Artur Whiting mit seinen ins Deutsche übersetzten „Klavierstudien für das Dämpferpedal" gemacht. Die Hypothesen, die der Verfasser über ein neu zu konstruierendes Pedal zutage bringt (es soll in der Normallage, statt die Saiten zu berühren, über ihnen schweben und die Saiten so lange vibrieren lassen, bis der Schüler sie durch das Treten des Pedals zum Schweigen bringt) mögen ihm nachgesehen werden, jedenfalls wäre es unrecht, hieraus einen Schluss auf den sonstigen Inhalt seiner Pedalschule zu ziehen. Denn da finden wir recht gediegenes und studierenswertes Material. Er nimmt, nach den rhythmischen Gelenkübungen des Fusses, auf die er mit Recht viel Gewicht legt, als erstes Ziel der Studien in Aussicht, das Gehör-, oder, wie er sich ausdrückt, „das Lauschvermögen" des Lernenden zu schärfen. Als 2. Stufe folgt dann die Erlernung des schwierigen Legato- oder synkopierten Pedals; es schliessen sich an: das tontragende Pedal, das sog. halbe Pedal (das Pedal wird so weit gehoben, dass die höheren Töne schweigen, die tieferen noch mitklingen), der Stakkatoanschlag mit Pedal und schliesslich die vom Tonsinn unabhängige Bewegung des Fusses, letzteres eine etwas gewagte Anwendung des modernen pädagogischen Hilfsmittels der „Lehrmethode mittelst Uebertreibung", zum Zwecke der klaren Einsicht in artistische Probleme. In der Erkenntnis, dass unsere heutige Bezeichnung (Ped. *) in vieler Beziehung ungenau ist und auf die Geringschätzung des Pedals bei den früheren Klaviermeistern zurückgeht, hat Whiting Notenzeichen und -Werte als Pedalzeichen eingeführt und dem Pedal ein eigenes System zwischen den beiden Systemen des Klavierparts zugewiesen. Den Studierenden wird ans Herz gelegt, den Pedalnoten genauen Zeitwert zu erteilen. — „Farbenstudien" nennt der Verfasser seine Versuche, die das so sehr missachtete, ja von ganz strengen Lehrmeistern mit zweifelndem Argwohn betrachtete Fortepedal in den Vordergrund der Klavierstudien rücken. Ganz zu entbehren war das Pedal ja niemals; ist doch das Spiel, für unsere Begriffe wenigstens, ohne dasselbe matt und farblos, aus keinem andern Grund als weil, wie Helmholtz entdeckte, alle die durch das Pedal „befreiten" Obertöne, die dem Klavierton erst Pracht und Fülle verleihen, bei ruhendem Pedal nicht mitschwingen. Indessen erst Whiting war es vorbehalten, diese physiologische Tatsache in ein förmliches System zu bringen, dem man zum mindesten Beachtung nicht versagen kann. — Da auch die zur Uebung bestimmten Klavierstücke recht geschmackvoll ausgewählt sind und teilweise, wie der Choral „Sankt Anna" höheren künstlerischen Wert beanspruchen, so kann die Anschaffung dieser neuen Pedalschule allen Klavierspielenden nur angelegentlich empfohlen werden. Zum Geleit ist ihr ein Ausspruch Anton Rubinstein's gegeben: „Das Pedal ist die Seele des Klaviers."

E. Heerdegen.

*) Die Originalausgabe in englischer Sprache erschien bei G. Schirmer, New-York.

Felix Weingartner, op. 45. Japanische Lieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 2 Hefte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Seitdem das kleine Japan mit einem Schlag zum mächtigsten und einflussreichsten Kulturfaktor des Ostens emporgestiegen, hat man angefangen, auch der Geschichte und dem Gefühls- und Geistesleben des merkwürdigen, bisher so wenig beachteten Volkes erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken und bald die Entdeckung gemacht, dass sich Japans Kulturgeschichte bis auf viele Jahrhunderte vor Christi Geburt verfolgen lässt, und dass sich seine Entwicklungsepochen im grossen Ganzen in derselben Zeit vollzogen, wie bei den Kulturvölkern Europas. So erfahren wir aus der Sammlung der von Paul Enderling herausgegebenen und verdeutschten japanischen Novellen und Gedichte, denen Weingartner seine Texte zu diesen Liedern entnommen, dass die Dichtkunst in Japan zu allen Zeiten in hohem Ansehen stand, dass sogar zu wiederholten Malen schon vor fast 1000 Jahren dort Gesangswettstreite abgehalten wurden und die höchste Blüte der japanischen Dichtkunst genau in jene Zeit fällt, in der für uns die grosse Renaissanzebewegung von Italien aus ihren Anfang nahm. Ob Weingartner zur Vertonung dieser Lieder japanische Melodien oder bestimmte, der japanischen Musik eigentümliche Tonarten benutzte, ist nicht anzunehmen. Er notiert zwar vor jedem Lied eine Tonleiter, nach deren Muster er Melos und Begleitung auf das gewissenhafteste formt und ausarbeitet, doch decken sich diese Tonleitern mit unseren bekannten mittelalterlichen Kirchentönen zum Teil so vollständig (wir finden darin z. B. die phrygische, jonische und mixolydische Tonart), dass sie nicht als eigentlich japanische gelten können. Weingartner kam es, wie es scheint, vor allem darauf an, mit diesen Liedern etwas Apartes, unserem

heutigen Empfinden möglichst Fremdartiges zu schaffen, und dies ist ihm ohne Zweifel auch gelungen, denn etwas Fremdartigeres, unser Ohr zuweilen Verletzenderes, lässt sich kaum denken; nur steht man immer unter dem Eindruck, dass diese Art Musik einer Zeit angehört, in der sich kaum die ersten Flügelschläge einer musikalischen Kunst bemerkbar machen, und man beglückwünscht sich zuletzt, dieser Zeit längst entwachsen zu sein. Der Uebersetzer gibt über die Entstehungszeit dieser kleinen Poesien und deren Autoren allerlei interessante Aufschlüsse, von denen Weingartner leider keine Notiz nimmt. So erfahren wir z. B. gleich beim ersten Gedicht, „Am heiligen See", dass der Dichter ein edler Jüngling war, der Ansprüche an den Thron zu haben glaubte, aber gefangen und auf Befehl der Kaiserin hingerichtet wurde. Dies Gedicht soll er im Angesichte des Todes geschrieben haben. Als Verfasserin des 6. Liedes wird ferner eine Jungfrau genannt, die ihren Geliebten bei seiner Gefangennahme verteidigte und dabei ihren Tod fand; dies alles sind Bemerkungen, die zum Verständnis der überaus zarten, anspruchslosen Poesie nicht unwichtig sind und auch der Musik wertvolle Anhaltspunkte gegeben hätten. Ohne sie werden leider diese Lieder, gleichviel ob mit oder ohne Musik, kaum tieferes Interesse erwecken.

Arno Kleffel.

Pensionszuschusskasse Deutscher Musiklehrerinnen.

Ich mache alle Interessenten der Pensionszuschusskasse — Vereine, Gruppen, Einzelmitglieder — darauf aufmerksam, dass der 1. April der nächste Einlieferungstermin für die seit April vorigen Jahres gesammelten Ueberschüsse der Beiträge zur Invalidenversicherung, der aus besonderen Veranstaltungen und aus regelmässigen Zahlungen für die Kasse bestimmten Gelder usw., ist. Ich ersuche die geehrten Restierenden, mir die Gelder jetzt möglichst umgehend, spätestens bis zum 25. März einzusenden, damit ich die Gelder pünktlich zu dem von der Allg. Deutschen Pensions-Anstalt bestimmten, nur einmal im Jahr angesetzten Termin abliefern kann. Der Rechenschaftsbericht erfolgt nach dem 1. April.

Anna Morsch.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: Musiksektion Zittau 3 M., F. H. in Br. 5 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Pariserstrasse 12.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Gütchenstr. 20.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnizstr. 22 I.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Ottilie Lichterfeld
Pianistin
Berlin W., Schaperstr. 35.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Privatkurse
zur Vorbereitung auf die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Bülowstr. 89.

Hedwig Wilsnach.
Gesangunterricht
nach Marchesi u. Lilli Lehmann.
BERLIN W. 15, Hohenzollerndamm 6.

Gesangschule
Adolf Schulze
Ausbildung für Oper u. Konzert
- BERLIN W. -
Lutherstrasse 29 III.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. **Heller's Conservatorium der Musik**
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: **Theorie** — **Musikgeschichte** — **Formenlehre** — **Pädagogik** u. **Methodik** — musikal. **Akustik** (experimentell) — **Musikdiktat** und **Gehörübungen** — **Musik-Aesthetik** — **Anatomie der Hand und des Armes** u. s. w.

Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
Beteiligung auch an **einzelnen** Fächern gestattet (monatl. 3 M.); bei mehreren Fächern Honorarermässigung.
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

---

v. Kotzebue'sche Privat-Gesangschule, Dresden, Eisenstuckstrasse 37.
Sprechst. 11-12 Uhr. Dir.: **Molly von Kotzebue,** Sprechst. 11-12 Uhr.
von 1893—1908 Gesanglehrerin an der Hochschule des Königlichen Conservatoriums zu Dresden.

Musikgruppe Berlin E. V.
Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen.
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Allmonatlich Sitzung mit musikwissenschaftlichen und künstlerischen Vorträgen, Diskussionen etc. Schüleraufführungen — Unterrichtsvermittlung — Bibliothek — Hilfskasse. **Beitrag:** 4,50 Mk.; **Auswärtige:** 3 Mk. Satzungen durch Frl. **H. Ribbeck**, W., **Potsdamerstr. 124.** Sprechzeit: **Mittwoch 4—5.**

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Julius Langenbach-Stift
in Bonn
Heimathaus für ältere, unbemittelte deutsche Musiklehrerinnen aller Konfessionen, gewährt seinen Mitgliedern freie Wohnung, Heizung und Verpflegung. Auch **Nichtmitglieder** finden zu vorübergehendem Aufenthalt **gute Pension** bei mässigen Preisen.
Anfragen sind zu richten an Frau Direktor **Langenbach-Bonn.**

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annencen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Klavierbau, Klavierkomposition und Klavierspiel in kurzgefasster geschichtlicher Darstellung.

Von

Professor Emil Krause, Hamburg.

(Fortsetzung.)

Die Tatsache, dass das Hammerklavier mit seinen Neuerungen noch so ausserordentlich wenig Anklang fand, findet ihre Erklärung vor allem darin, dass sein Ton, namentlich dem elegischen Klavichord gegenüber, bei weitem weniger farbenreich war, weswegen die Vorliebe für das Klavichord vor dem stärker klingenden Klavicymbel selbst noch bei Beethoven anzutreffen war, ferner bedurfte die Mechanik anfänglich noch sehr der Verbesserung, was u. a. sogar J. S. Bach abgehalten hat, den ersten Silbermann'schen Instrumenten Beifall zu zollen, deren Klang er zwar rühmte, ihren zu schwachen Ton in der höheren Lage und die Schwierigkeit im Anschlag aber tadelte. Zwar wurden diese Fehler mit den Jahren gemindert, ohne jedoch zunächst dem „Pianoforte" den Vorrang vor den andern Tasteninstrumenten verschaffen zu können. 1760 kam der Hammermechanismus durch den Deutschen Zumpe nach England und wurde hier zur „englischen Mechanik" weiterentwickelt, die sich, abgesehen von dem grösseren Kraftaufwand beim Spiel, durch ausserordentliche Ergiebigkeit des Tons und Widerstandsfähigkeit auszeichnete. Diese Mechanik wurde u. a. von grossem Einfluss auf den Stil und die Spielweise Clementis. Von englischen Fabriken gewannen besonderes Ansehen Longman & Broderip, Collard & Clementi, Broadwood etc. 1777 führte Leb. Erhard (Erard) aus Strassburg die Hammertechnik des Pianoforte in Frankreich ein. Er ist der Schöpfer der „französischen Mechanik" geworden, indem er bei Benutzung der englischen Mechanik ihre Schwerfälligkeit beseitigte. Sein Neffe Pierre Erard und Pape brachten die französische Klavierbautechnik auf eine solche Höhe, dass sie alle anderen Länder überflügelte. Fernere Fabriken in Frankreich, wie J. Pleyel (aus Wien), Kalkbrenner und Henri Herz, erlangten nicht dieselbe Bedeutung. In ungleich höherem Masse er-

wähnenswert ist die Gründung einer Pianofortefabrik in New York (1853) durch den Deutschen Steinweg (Steinway) 1797—1871, und deren Aufblühen zu der Weltfirma Steinway & Sons (New-York, London, Hamburg). Im deutschen Klavierbau gewann der Augsburger Andreas Stein (1728—92), Schüler Silbermanns, grosse Bedeutung als Erfinder der Hammerbelederung und namentlich durch die von ihm herrührende „Wiener Mechanik". Seine Tochter Nanette gelangte durch ihr Klavierspiel zu hohem Ansehen (trotz gegenteiliger Prophezeiung Mozarts). Sie heiratete Andreas Streicher, der sich in den Klavierbau einarbeitete und das von Nanette Stein beim Tode ihres Vaters selbstständig weitergeführte Geschäft zu hoher Blüte brachte. 1794 siedelte er nach Wien über, und hier bildete das Haus Streicher bald einen musikalischen Mittelpunkt. Nanette Streicher starb 1833.

Die Erfindung des Hammerklaviers, oder richtiger die zum Beginn des 19. Jahrhunderts sich vollziehende Adoptierung dieser Bauart, bezeichnet nun den Eintritt der zweiten Hauptepoche in der Entwicklung des Klavierbaues. Seitdem ist man aber unter Beibehaltung des Anschlagprinzips in der Verbesserung des Pianoforte unablässig weiter fortgeschritten, und das Studium des heute aufs minutiöseste durchdachten Klavierbaus mit allen Reformen in der Mechanik ist für den Fachmann eine lohnende Aufgabe. Hervorgehoben sei hier nur zunächst die für die musikalische Sprache des Pianoforte ausserordentlich wichtige Dämpfungsmechanik, die den Ton der Saite sofort durch einen herabfallenden Dämpferkopf verstummen macht, sobald der betreffende Finger die Taste verlässt. Durch Kniedruck, später durch Niedertreten eines Pedals, konnte diese Dämpfung ausser Tätigkeit gesetzt werden, so dass jeder Ton wie beim früheren Klavier erst ganz allmählich erlosch, wodurch dann allerdings beim Harmoniewechsel jenes Ineinanderschwirren der Töne entsteht, das bei unverständigen Spielern, von denen die Dämpfung an unrechter Stelle oder gar fortwährend ausser Tätigkeit gesetzt wird, den Vortrag bis zur Unerträglichkeit verwischt. Endlich seien hier noch die zwei Hauptmomente in der heutigen Entwicklungsphase flüchtig angedeutet. Man unterscheidet bei der Anschlagsmechanik auch jetzt noch zwischen der einfacheren älteren deutschen oder Wiener Mechanik, bei welcher der Hammer auf der Taste befestigt ist, und der komplizierteren englischen, die den Hammer getrennt von der Taste, auf einer besonderen Leiste, dem Hammerstuhl, ruhen lässt. Während in der deutschen Mechanik die Hämmer ihre Köpfe dem Spieler zuwenden, ist bei der englischen das Umgekehrte der Fall. Die Streicherschen Instrumente der ehemals fast die ganze Welt beherrschenden Wiener Schule, der eine bedeutende Vervollkommnung des Pianoforte zu verdanken ist, wurden nur ganz allmählich in den letzten Jahrzehnten durch die englischen und französischen Instrumente und die nicht minder vorzügliche Produktion in Norddeutschland zurückgedrängt. Besondere Finessen in der Mechanik hütet fast jede Fabrik als ihre spezielle Errungenschaft, und mit Energie ist man noch immer bestrebt, Besseres, Ausgiebigeres, Fügsameres oder Haltbareres zu kombinieren, wie dies z. B. die Repetitionsmechanik, die Aliquotflügel und viele andere mehr lehren. Neben den genannten Firmen in Frankreich, England und Amerika, der Firma Hüni & Hubert in der Schweiz, sind es in Deutschland die Namen Bechstein, Duysen (Berlin), Blüthner (Leipzig), Bösendorfer (Wien), Schiedmayer (Stuttgart), Rachals, Kohl (Hamburg), Ibach (Barmen), die als hervorragendste Vertreter des heutigen Klavierbaus angesehen werden.

In neuester Zeit ist dem Pianoforte eine beachtenswerte Neuerung in Gestalt der 1882 von Paul v. Jankó erfundenen, von Karka noch verbesserten Tastatur zugeführt. Die Vorzüge sind das Ermöglichen grösserer Spannungen durch sechs, terrassenförmig über einander liegende Tastenreihen, die Nachteile aber bestehen in einer unverkennbaren, vom Spieler nicht zu überwindenden Ausdruckslosigkeit in der Tongebung. In den ersten Jahren fanden Jankós Bestrebungen bei den Virtuosen grossen Anklang, vermochten sich jedoch nicht einflussreich zu behaupten. — Die gegenseitige Einwirkung von Klavierbautechnik, Klavierkomposition und Virtuosentum hat heute zu einer eigenartigen Uebermittlung der Klaviermusik geführt, die vom zugänglich praktischen Gesichtspunkt aus nicht vollständig zu verwerfen ist. Da im Gegensatz zu den andern Instrumenten das Klavier die allergrösste Verbreitung gefunden hat und demnach auch das Aufkommen von minderwertiger Massenware mit sich bringt, so würden die bei dieser gewaltigen Entwicklung auftretenden schlechten Instrumente in Verbindung mit schlechtem

Klavierspiel auf den allgemeinen Geschmack verderblich wirken, wenn nicht zugleich die mechanische Wiedergabe der Musik überhaupt und im besonderen Grade der Klaviermusik in den letzten Jahren eine derartige Entwicklung genommen hätte, dass man hier von einem nationalökonomisch bedeutsamen Fortgang dieser Technik sprechen kann. Dieses letztere besonders mit Rücksicht auf diejenigen mechanischen und elektrisch mechanischen Klaviere, die das Spiel angesehener Virtuosen in der sie speziell charakterisierenden Eigenschaft wiedergeben, so dass hierdurch in der breiten Masse des Volkes dem Minderwertigen wirksam entgegengearbeitet wird.

(Fortsetzung folgt.)

Aus der letzten Ernte der modernen Literatur über Musik.

Besprochen von

José Vianna da Motta.

(Schluss.)

Ein neuer Band der Alkan'schen Monographieen behandelt ein sehr interessantes und bisher vernachlässigtes Thema: die „Trouvères und Troubadours". Riemann widmet ihnen in seiner Musikgeschichte ein ausführliches Kapitel. In Frankreich ist Pierre Aubry der erste, der die Musik der Troubadoure eingehend studiert hat. Ein schwieriges und wichtiges historisches Studium, denn hier nimmt unsere Rhythmik und unser Tonartensystem ihren Anfang.

Eine Revolution in der Ausführung der Verzierungen wird das Werk Adolf Beyschlag's über die Ornamentik der Musik hervorrufen (Breitkopf & Härtel). Es wird darin nachgewiesen, wieviel Verwirrung auf diesem Gebiete herrscht, die meistens daher rührt, dass Vorschriften einer Zeit und Schule auf Werke angewendet werden, auf welche sie keine Geltung mehr haben. Nach den sorgfältigen Untersuchungen des Verfassers muss man zugeben, dass selbst Bülow in seinen Angaben sich oft geirrt hat, z. B. über Triller-Nachschläge bei Beethoven, von denen er glaubte, dass sie nur da gemacht werden dürften, wo der Komponist sie ausdrücklich vorschreibt.*) Eine Bemerkung ist namentlich wichtig, nämlich, dass der von Bülow so streng verlangte Beginn der Verzierung mit dem Taktteil, vor welchem sie steht, illusorisch ist, da für den Hörer dadurch doch nur eine Verschiebung des Rhythmus stattfindet, denn da, wo die stärkste Betonung eintritt, beginnt für ihn der Takt. Ob man z. B. in Chopin's Etüde op. 10, No. 11 nach Bülow's Vorschrift das Arpeggio nach dem Taktteil beginnt,



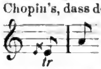
die Wirkung wird doch immer sein:



etc. Der Bass klingt dann eben wie antizipiert.

*) D'Albert teilt mit, dass Brahms gesagt habe: man könne sich eigentlich keinen Triller ohne Nachschlag denken.

Der Verfasser erläutert die Regeln der zahlreichen Schulen durch ein fast vollständiges Verzeichnis der Verzierungen bei den wichtigsten Komponisten bis Wagner, und zwar nicht unter Beschränkung auf die Klaviermusik, sondern unter Einbeziehung der Violin- und Gesangsliteratur. Ein so vollständiges und gründliches Werk über diese Materie gab es bisher noch nicht. Es übertrifft noch Dannreuter's Buch, das in den praktischen Anweisungen überdies auch noch unzuverlässig war. Von Wichtigkeit für Pianisten ist die Mitteilung George Mathias', des Schülers Chopin's, dass der Triller in Chopin's Polonaise op. 53



eine Ausnahme bildet unter Chopin's Trillern, dass hier also nach dem Vorschlag die Hauptnote nochmal angeschlagen wird, während sonst die Vorschlagsnote nicht gespielt wird (vgl. Nocturne H-dur op. 55).

Leider teilt Beyschlag keine Ausführung des Trillers gegen Schluss der „Berceuse" von Chopin mit, der sehr unklar angegeben ist und oft missverstanden wird. Meiner Meinung nach ist folgende Ausführung die „musikalischste":



Erich Kloss hat in einem Heft: „Richard Wagner über Lohengrin" (Gebr. Paetel, Berlin) alle Aussprüche des Meisters über sein Werk zusammengestellt, eine höchst interessante und lehrreiche Broschüre, (Einzelabdruck aus dem Wagnerjahrbuch), die jeder Besucher der nächsten Bayreuther Festspiele vor der Reise dorthin lesen sollte. Der beste Kommentar zum Nibelungenring ist der von Riedel (Carl Cnobloch, Leipzig), ein knappes, aber viele Schwierigkeiten des Verständnisses lösendes Büchlein.

Sehr empfehlenswert unter den vorzüglichen Musikerbriefen, die in den „Büchern der Weis-

heit und Schönheit" (Greiner & Pfeiffer, Stuttgart) erscheinen, ist der neueste Band: R. Wagner in seinen Briefen von Erich Kloss.

Zu Liszt's Briefen ist ein bedeutender und schöner neuer Band hinzugekommen, sein Briefwechsel mit dem edlen Grossherzog Carl Alexander (Breitkopf & Härtel). Ein erhebendes Bild und eine grosse Zeit treten da vor uns hin, der Bund solches Künstlers mit solchem Fürsten.

Dr. A. Schering's ausgezeichnete „Geschichte des Instrumentalkonzerts" findet eine wichtige Ergänzung durch Hugo Daffner: „Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart." (Publikation der Internationalen Musikgesellschaft, Breitkopf & Härtel.) Es ist, wie der Verfasser bemerkt, einer der am wenigsten erforschten Abschnitte der Geschichte der Instrumentalmusik, derjenige zwischen Bach und Mozart. Seine Schrift hat also in jeder Beziehung Wert, ja mehr, als man nach dem Titel vermutet. Sehr wichtig ist gleich die Feststellung, dass das Wort Konzert nicht, wie bisher angenommen wurde, vom lateinischen concertare stammt und „Wettstreit" bedeute, sondern von conserere, also Zusammenspiel, Zusammenklang bedeutet. Das wirft ein ganz neues Licht auf den Ursprung und die Entwicklung dieser Kunstform.

Auf die zweite Auflage von Rietsch's vorzüglichem Werk über die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Breitkopf & Härtel) braucht nur hingewiesen zu werden mit dem Vermerk, dass nichts Besseres über die charakteristischen Merkmale der modernen Musik und den Unterschied ihrer Technik von der früheren geschrieben worden ist.

In Eulenburg's Kleinen Partituren sind nun auch Strauss'sche Werke, und zwar: „Tod und Verklärung", „Don Juan", „Till Eulenspiegel", „Macbeth" und „Zarathustra" erschienen. Es ist ein grosses Verdienst um die studierende Jugend, ihr die grossen Orchesterwerke so zugänglich zu machen.

Der bedeutende Pädagoge Eugen Tetzel, der in letzter Zeit namentlich durch seine klaren und wohlbegründeten Ausführungen über die sogen. moderne Klaviertechnik (s. Klavier-Lehrer 1908) viel von sich reden machte — man achte darauf, dass er von der gegnerischen Seite nicht widerlegt worden ist —, hat eine zweite verbesserte Auflage seines neuen Lehrgangs des Klavierspiels (Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin) veranstaltet. Bei der Unzahl von Klavierschulen, die den Markt überschwemmen, ist es notwendig, recht genau zu unterscheiden zwischen den oberflächlichen, nur altes, gedankenlos wiederholenden Werken und solchen, die das Bekannte einer strengen Prüfung unterziehen und durch reif erwogene neue Prinzipien fortsetzen und erweitern. Weder passives Festhalten an der Tradition, noch gewaltsames Umstürzen bringen uns weiter. In vorliegender Schule sind die leitenden Grundsätze in 25 knappen Sätzen aufgestellt, die von vornherein das beste Vertrauen zu dem Verfasser erwecken. Sehr verdienstlich ist eine vollständige Tabelle aller möglichen Fünffingerübungen mit der guten Anweisung, sie nicht nur auf Untertasten, sondern auf den ersten fünf Stufen jeder Dur- und Molltonleiter zu spielen und eine Tabelle der hauptsächlichsten Arpeggien, um Wiederholung von gleichen Lagen zu vermeiden, symmetrisch geordnet für beide Hände.

Man darf gespannt sein auf das Buch desselben Verfassers: „Das Problem der modernen Klaviertechnik", das jedenfalls grundlegend sein wird und viel Verwirrung klären muss.

Der Musikpädagogische Kongress zu Mailand.

Von

Professor Bellio, Florenz.

(Schluss.)

Dieser Musikpädagogische Kongress war eine wirklich bedeutende Begebenheit, denn, unter den unzähligen Kongressen, die bisher in Italien von Fachleuten aller Klassen abgehalten, fehlten merkwürdigerweise die Musiker, denn wenn auch spezielle Kongresse für einzelne Musikfächer stattfanden, so doch noch kein allgemeiner.

Der Kongress war in 8 Abteilungen, nach den verschiedenen musikalischen Fächern gegliedert; sein allgemeiner Zweck durch das Zirkular vom November 1907 klar auseinandergesetzt. Wir entnehmen demselben folgenden Abschnitt: „Zahlreiche Probleme . . . in der musikalischen Kompositions- und Ausführungstechnik warten seit langem von den Musikern inbezug auf die heutigen Verhältnisse der Kunst besprochen zu werden. — Mit der Verfeinerung des Geschmackes hat sich die Kunst nach und nach spezialisiert, so dass Kirchen-Konzert- und Theatermusik, jede an und für sich der Beobachtung ein grosses Feld darbieten und durchaus verschiedene Bedürfnisse haben. . . ." —

Unter den Unterschriften befanden sich jene von Boito, Giordani, Puccini, Toscanini, Gallignani etc.

Zusagen zum Kongress liefen ungefähr 700 ein, 500 erschienen als Teilnehmer vom 14. bis 21. Dezember; unter ihnen waren fast alle Direktoren der musikalischen Institute vertreten, anwesend war ferner Cav. Salvagnini, Abteilungschef beim Unterrichtsministerium, mit dem Auftrag die Kongressarbeiten zu verfolgen, um möglicherweise die Wünsche in Taten umzusetzen.

Von auswärts kamen Cav. Horbowski, Vertreter von München und Krakau, Graf Berthier, Vertreter von Paris. Zahlreiche Glückwunsch- und Zusagentelegramme liefen ein; unter ihnen eins vom Minister des Unterrichts S. E. Rava, welcher durch dringende amtliche Pflichten verhindert wurde, persönlich zur Eröffnungsfeier zu erscheinen und sich durch den Präfekt der Stadt vertreten liess.

Ueber die Arbeiten des Kongresses ist diesmal kein Tagebuch veröffentlicht, wie es in Florenz bei dem wissenschaftlichen und in Rom beim historischen Kongress der Fall gewesen war; so muss ich, bezüglich der Sitzungen, denen ich nicht persönlich beiwohnen oder durch Gespräche mit Kollegen Näheres erfahren konnte, mich auf Notizen aus mailändischen Zeitungen jener Tage stützen. Die Veröffentlichung der Akten des Kongresses steht allerdings in Aussicht, aber bis es geschieht, dürfte wohl noch einige Zeit verstreichen. Von grossem Interesse und höchster Bedeutung waren die Berichte, welche sich auf die musikalische Bildung bezogen.

Prof. Nappi machte Vorschläge für die Errichtung einer musikalischen italienischen Volksbibliothek, und Prof. Corio über die Einrichtung von Bibliotheken auf den Konservatorien; wichtiger noch waren die Anregungen, die Adv. Foà über öffentliche Volkskonzerte und Dr. Marescotti über „das Volkstheater und die Volksvereine für Musik" gab; ebenso bedeutend Prof. Pizzetti's Anträge über eine vertiefte literarische Bildung auf den Konservatorien und Prof. Parodi's über die Einrichtung von Lehrstühlen für Musikästhetik auf den italienischen Universitäten. — Im Grunde genommen ergänzten sich alle diese Vorschläge; sie wurden von den Kongressmitgliedern mit grosser Begeisterung angenommen und unterstützt. Prof. Scherillo schlug vor, die Regierung und die grösseren Gemeinden (Comuni) zu ersuchen, dass sie so bald wie möglich auch Kurse über Musikgeschichte in den Mittelschulen für Knaben und Mädchen einrichten möchten, — er verpflichtete sich zugleich, diesen Vorschlag dem Mailänder Gemeinderat sofort vorzulegen und ihn durch die Presse zu unterstützen.

Lebhafte Polemik erregte dagegen der Bericht Prof. Scherillo's über „Kritik und Kritiker". Er befürwortete gleich am Anfang seiner Rede, dass er selbst weder ein Komponist, noch ein Kritiker sei, machte aber in seinem Bericht darauf aufmerksam, dass die Journalisten, die in ganz kurzer Zeit ein Urteil über eine dramatische oder eine symphonische Aufführung bringen müssen, es nur unter dem ersten Eindruck fällen könnten, und dass dieser nicht immer der richtige sei. Es wurde im Grunde zugegeben, dass von den Zeitungen unmittelbare Berichte verlangt würden, dass aber das Publikum sich dann aus den wöchentlichen Beilagen der Tageszeitungen oder aus den Fachzeitschriften ein Urteil bilden sollte.

Auf diesem Gebiete wird aber, wie ich glaube, die Wirkung des Kongresses nur eine sehr spät erfüllbare sein.

Zu den Vorschlägen, die sich auf die allgemeine Bildung bezogen, zu denen auch die Professoren Gallignani, Sincero, De Guarinoni, Vatielli und Setaccioli das Wort ergriffen und die in Abteilung I behandelt wurden, gehören noch andere wichtigere Themata, die in Abteilung III besprochen worden: Kompositionslehre und was sich darauf bezieht.

Am lebhaftesten und leidenschaftlichsten gestaltete sich die Diskussion über die Nach- und Vorteile einer Begleitung des „Canto Gregoriano". Der Berichter Maestro Codazzi bewies mit warmer Ueberzeugung und kraftvollen Argumenten, dass es eigentlich eine Unmöglichkeit sei, alte liturgische Melodien zu begleiten; seine Worte fanden bei der Mehrzahl der Kongressmitglieder Beifall, starken Widerstand dagegen bei einer kleinen Partei, die Prof. Bas vertrat. Zu einem Abschluss führte die Diskussion nicht.

Ich selbst muss gestehen die Frage nicht eingehend genug studiert zu haben, aber während ich die Werke des Mathias, des Bas selbst und anderer bedeutender Musikwissenschaftler über die Begleitung des Canto Gregoriano höchst schätze, muss ich persönlich doch, so weit ich in die Materie eingedrungen bin, mit Maestro Codazzi übereinstimmen; ich denke, man darf den Denkmälern der alten Zeiten nichts hinzufügen, und die alten liturgischen Melodien sind in Wahrheit Denkmäler der Vergangenheit. Der höchste Ausdruck der Achtung besteht gerade darin, dass man sie nicht anzurühren wagt. Wir könnten eher durch sie eine Eingebung für die Zukunft empfangen.

Eine Begleitung wäre höchstens nur dann angebracht, wenn sie durch einen Mangel der Vokalaufführung geboten wäre, die Begleitung würde dann aber nur eine Verdoppelung und keine Harmonisierung sein.

Lebhaft diskutiert wurde auch der Vorschlag Maestro Giordano's, die Partituren einfach auf Violin- und Bassschlüssel zu beschränken, indem man für die transponierenden Instrumente die Noten schriebe, die sie tatsächlich hervorbringen.

Ueber eine ähnliche Idee — selbstverständlich ohne deshalb das Studium der Partituren nach dem alten System zu vernachlässigen, welches auch für die historische Kenntnis der Instrumente von grosser Wichtigkeit ist —, wurde bereits vor wenigen Jahren von Prof. Galli referiert.

Grossen Beifall fand der Vorschlag des Maestro Polleri, das Studium der Blasinstrumente und des Kontrabasses zu fördern.

Es ist Mangel an Studierenden dieser Instrumente, verursacht durch den im allgemeinen nicht blühenden Znstand der Orchester und der ungünstigen Verhältnisse der allgemeinen musikalischen Organisation, wie ich es schon vor einigen Monaten in diesen Blättern angedeutet habe.

Auf einen nach meiner Meinung ganz berechtigten Widerstand, besonders von dem des Vertreters des Konservatorinm zn Neapel, Mo. D'Arienzo, stiess der Vorschlag Comm. Gallignani, Direktors des mailändischen Konservatoriums, „in den Konservatorien die Klassen für Kompositionslehre zu spezialisieren, je nach dem künstlerischen Zweck, dem der Schüler nachstrebt." —

Trotz des Widerspruches wurde dieser Vorschlag genehmigt.

Interessant gestaltete sich der Bericht des Prof. Setaccioli (der Akademie zu Rom) über die „Richtung des Studiums der modernen Kompositionslehre".

Interesse und Neugierde erweckte gleichfalls der Bericht (in der Form eines „praktisch-theoretischen Essai": „Saggio teorico pratico" bereits veröffentlicht) des Verfassers über die Vereinigung des „Gregorianischen Modalsystems", mit dem modernen „geeinten Tonalsystem" besonders für den Nutzen, welchen die Entwicklung und die Auffassung der Kompositionslehre davon haben könnten. Infolge der vom Verfasser am Klavier selbst gegebenen Beispiele gestaltete sich der praktische Teil besonders anregend

Für die Hebnng des Gesanges wurde die Einrichtung eines lyrischen Nationaltheaters empfohlen, da der Verfall der Singkunst nicht abzuleugnen ist. (Bericht des Prof. Mantovani in der IV. Abteilung.)

Bezüglich des Klavierspiels waren alle über die Unznlänglichkeit der Abgangsprüfung in den staatlichen Konservatorien einig; von Prof. Mugellini, Prof. Mascardi nnd vom Verfasser selbst wurde ausführlich darüber gesprochen. Das Bemerkenswerteste war aber ein memorandum des berühmten Sgambati (er selbst war im letzten Augenblick persönlich zu erscheinen verhindert), welches eine vollkommene und ausgezeichnete Synthese von pianistischer Aesthetik nnd Didaktik darstellt und worin der obenerwähnte Mangel der Programme gleichfalls beklagt wird.

Andere interessante Berichte waren die des Prof. Tedeschi, über die praktische Verwendung der chromatischen Harfe — des Prof. Terrabugio über die Registrierung der Orgel —, des Prof. Polo über Kammermusik und über Violaunterricht —, von Fräulein Gasparini über die Frau als Komponistin, — von Prof. Parodi, welcher mit Recht bedauerte, dass die Zugposaune fast gänzlich verlassen sei, — und von Mo. Ferretto, der eine Vertretnng von Musikern bei der „R. Commissione d'Arte" befürwortete, ähnlich wie sie die Maler und Bildhaner haben.

In der zweiten theoretischen Abteilung war der Bericht Mo. Ferraria's über die Methode Jacques Dalcroze's von ganz besonderem Wert und erregte das lebhafteste Interesse; der Wunsch wurde ausgesprochen, dass Italien nicht länger zögern möge, diese Methode einzuführen, besonders in den Elementarschulen, da sie den besten Einfluss auf den Musikunterricht unseres Landes ausüben kann. Dies ist auch ganz meine eigene Ueberzeugung und dank dem Beistand der Professoren Rolla und Zavaldi aus Mailand, desselbigen Mo. Ferraria ans Turin und des Prof. Bonaventura aus Florenz, hoffe ich nach dieser Richtung auch etwas tätig sein zu können.

Alle diese und andere Vorschläge (es waren deren mehr als 100) kamen aus edler, anfrichtiger, künstlerischer Gesinnung und ich bedauere nur, dass der Ranm es mir nicht gestattet, sie in ausführlicher Weise zu behandeln.

Der Kongress verlief anf ruhige, ernste, würdige Weise. Dem Mo. Boito, Ehrenpräsident des Kongresses, wurde eine Ovation entgegengebracht; nach dem glücklichen Vorschlag des Prof. Nappi wird er dieses Amt bekleiden bis zum nächsten Kongress von 1911 bei den grossen Festlichkeiten in Rom; der Kongress versammelt sich dann 1913 wieder in Mailand zur Hundertjahrfeier von Verdi und Wagner.

Marie von Bülow und Heinrich Reimann.

Von

Arno Kleffel.

Ein merkwürdiger Fall literarischer Freibeuterei beschäftigt augenblicklich die musikalischen Kreise in hohem Grade. Kurz bevor der 7. und letzte Band der Hans von Bülow'schen „Briefe und Schriften" erschien, die die Witwe des grossen Künstlers nach pietätvoller Sichtung herausgegeben, war im Verlag der „Harmonie" in Berlin als nachgelassenes und unvollendetes Werk des vor einigen Jahren verstorbenen Musikschriftstellers Prof. Heinrich Reimann der erste Band einer Bülow-Biographie nebst einem empfehlenden Geleitwort des Herrn Prof. Dr. Heinrich

Meisner veröffentlicht worden. Da es nahe lag, dieses die Jugendzeit Bülow's bis zu seinem 21. Lebensjahr schildernden Buches mit den Bülowschen Jugendbriefen aus jener Zeit zu vergleichen, so stellte sich bald heraus, dass in dem Reimannschen Werk nicht nur ganze Seiten aus den Bülow-Briefen, sondern zum Teil auch die eigenen erläuternden Kommentare der Herausgeberin Wort für Wort abgeschrieben waren mit dem einzigen Unterschied, dass die direkte Form des Briefschreibers in die indirekte des Erzählers umgewandelt war. Neu, d. h. in den Bülowbriefen nicht enthalten, ist in dem Reimann'schen Buch eine weitläufige Aufzählung der Ahnen Hans von Bülow's, die für eine Musikerbiographie gänzlich belanglos ist, ferner Abschnitte aus R. Wagner's Leben, die zum Teil wieder meist wörtlich und ohne Quellenangabe aus Glasenapp's Wagner-Biographie abgeschrieben sind und lange Abhandlungen über die politischen Unruhen im Jahre 1848 und 49, die hier ebenfalls von untergeordneter Bedeutung sind, da Bülow selbst nicht von ihnen betroffen wurde. Erschwerend für das Buch ist noch der Umstand, dass die Tatsachen zum Teil entstellt und Schlüsse gezogen werden, die entweder auf willkürlicher Auffassung beruhen oder der Wahrheit direkt ins Gesicht schlagen. Es ist gewiss peinlich, in dieser Weise gegen einen Toten vorzugehn, der sich nicht verteidigen kann, und wir wollen zu seiner Ehre annehmen, dass er das Buch in dieser Form nicht publiziert hätte, wie aber eine angesehene Verlagshandlung einen derartigen Torso der Oeffentlichkeit übergeben kann, ohne sich vorher mit einen auf diesem Gebiet erfahrenen Fachmann in Verbindung zu setzen, bleibt ein Rätsel. Ob auf gesetzlichem Weg diesem Unfug zu steuern, mag vielleicht zweifelhaft sein, dafür dürfte aber das Reimannsche Buch um so mehr die allgemeine Aufmerksamkeit auf die wertvollen Bülowbriefe selbst lenken und die Fernerstehenden darüber belehren, welcher Mut und welche Aufopferungsfreudigkeit dazu gehörte, eine so gigantische Arbeit in verhältnismässig kurzer Zeit zu bewältigen. Dass es zudem von einer Frau geschah, die, ohne selbst Tonkünstlerin, ja ohne in den meisten Fällen nur Zeugin von all den Grosstaten zu sein, die ihr Mann vollbrachte, und doch alle sich scheinbar ergebenden Widersprüche in Bülow's Leben so klar zu beurteilen und alle das musikalische Fachgebiet streifenden Fragen so sicher zu beantworten wusste, grenzt oft an das Wunderbare. Sie war wohl, wie sie in der Vorrede zum 6. Band schreibt, auch lange in Zweifel, ob sie sich die Kraft und Fähigkeit zutrauen dürfe, eine so umfangreiche und verantwortungsvolle Arbeit auf sich zu nehmen. Als sie aber sah, dass man anfing, die furchtbare Familientragödie, die über Bülow's Leben hereingebrochen war, „einseitig oder gar leicht und nebensächlich zu behandeln", da gab es für die mutige Frau keine Wahl mehr und ohne mit langen Erwiderungen in die Oeffentlichkeit zu treten, konnte sie nichts besseres tun, als den jede Lüge von Grund aus hassenden Bülow selbst sprechen zu lassen. Getreu dem alten Bülow'schen Wahlspruch: „Alle Bülow's ehrlich", hat sie nirgends versucht, die Schwächen ihres Mannes zu beschönigen oder zu verheimlichen, und gerade dadurch sein Bild um so lebensvoller und wahrheitsgetreuer gestaltet. Wir erfahren jetzt, dass die Wunde, die ihm Freundeshand geschlagen, niemals heilte, wir fühlen jetzt mit ihm, wenn er an der Treue der Menschheit verzweifelt und einmal in die erschütternden Worte ausbricht: „Die Saiten meines Innern sind nicht verstimmt, sie sind zerrissen", und so hätte sich Bülow's Leben trotz seiner ans Wunderbare grenzenden Triumphe wie eine grausige Schicksalstragödie abgespielt, wenn ihm nicht zuletzt in seiner zweiten Gattin ein Schutzgeist erstanden wäre, der seinem verdüsterten Leben wieder Lichtblicke schuf, der den krank und allmählich hilflos Gewordenen mit aufopferndster Treue pflegte und ihm endlich in fernem Land die müden Augen zudrückte. Wohl hat sich Hans von Bülow das Bild eines überragenden, einzigartigen Künstlers durch seine Grosstaten selbst geschaffen, dass aber die Nachwelt in ihm auch einen grossen, selbstlosen, seinen Idealen niemals um eines Haares Breite untreuen Menschen zu verehren hat, ist das bleibende Verdienst seiner edlen Gattin Marie von Bülow.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Auch Volkmar Andreaes symphonischer Phantasie „Schwermut—Entrückung—Vision" dient ein umfangreiches Gedicht von Walter Schädelin zur Unterlage, das in leichter Anlehnung an buddhistische Vorstellungen des Menschen Schwermut ob der Rätsel des Daseins, sein verzweifeltes Ringen um Erkenntnis des Geistes und den Gewinn der Erkenntnis des Herzens zum Berufe der Alleinigkeit schildert. Andreae lässt nur zwei Stellen von einer Solostimme singen: Worte des

Suchenden. Das Werk ist die Schöpfung eines Vierundzwanzigjährigen (1903 entstanden), vor allem im mittleren Teile masslos in der Häufung von Uebelklang, hier auch — wo er die Verzweiflung schildert — am äusserlichsten. Eine so gesunde Künstlernatur wie Andreae „verzweifelt" eben nicht; ebenso wenig entspricht ihr freilich die freiwillige Auflösung ins Nichtsein. Also das Ganze ist unklarer Jünglings-Schwarm, ist „Sturm und Drang", also Kraft, trotz der Nirwanastimmungen. Es steckt unbedingt Grosses in diesem Werke. Aber auch hier, warum so wenig licht? Ist uns denn die Freudigkeit abhanden gekommen? Blüht uns nichts mehr von Siegfriedkraft, die mit dem Schwerte dreinhaut, wenn's sein muss und dann auf der freigewordenen Bahn hinausstürmt zur Höhe: nicht Verzicht, sondern Bestätigung hier oben findet, frohes Walten aus dem Vollen!

Auch zu Beginn des überlangen Programms stand ein Jugendwerk. Ich bin für alle mögliche Förderung junger Talente, aber damit, dass man von einem Sechsundzwanzigjährigen eine einstündige Symphonie aufführt, die auch nicht an einer Stelle mehr ist, als Nachklang, erweist man niemandem einen Dienst. Als Talentprobe mag diese Cis-moll-Symphonie von Wladimir Melzl vielleicht gehen; ein gewisser Sinn für Wohlklang ist da. Das thematische Material ist aber ganz abhängig von Wagner und Bruckner, die Verarbeitung ist ohne Kraft, und wo sie nicht in schulmässiger Kontrapunktik sich ergeht, haltlos und zerfahren.

Die Aufführung der Werke unter Fried war etwas grobschlachtig. Gerade solchen Jugendwerken gegenüber, vor allem bei Andreaes „Phantasie", musste er die Härten dämpfen und dafür die grosse Linie schärfer herausarbeiten. Auch an den beiden Solisten war wenig Freude zu erleben; bei den Tenören ist man das freilich gewöhnt.

Viele bedeutsame Chorleistungen wurden so geboten — zu den genannten kamen noch Konzerte des „Berliner Liederkranzes", unter der trefflichen Leitung des Dr. Max Burkhardt und der gut geschulten, von Alexander Weinbaum geführten „Typographia", des Gesangvereins Berliner Buchdrucker und Schriftgiesser. Ans Herz aber ging mir am meisten das Konzert des A cappella-Chors „Jacob Kwast" aus Wognum in Holland. In diesem kleinen Dörfchen wirkte vor reichlich fünfzig Jahren ein Lehrer Jacob Kwast. Ein grosser Verehrer der Musik, vererbte er nicht nur seiner Familie, sondern der ganzen Gemeinde die Liebe zu Gesang. Das wirkte weiter, bis Willem Saal, dessen Vater und Bruder beim alten Kwast in die Schule gegangen waren, als Zwanzigjähriger einen Verein junger Leute gegründet, die „im Sommer in dem ausgezeichnet und frischfarbig gemalten, geschmückten und mit Muscheln belegten Kuhstall" seines Vaters gemeinschaftliche Gesangübungen hielten. Hieraus entwickelte sich allmählich der Verein, der sich nach dem musikalischen Stammvater von Wognum „Jacob Kwast" nannte. Durch gegenseitigen Eifer und Hingabe des Direktors und der Mitglieder wuchs und blühte der Verein und verstand es, auf grossen nationalen und internationalen Wettstreiten zu Amsterdam und Den Haag, erste und Ehrenpreise zu holen. Somit waren die Türen grosser und kleiner Konzertsäle und Kirchen geöffnet. Trotz vieler Hindernisse war überall, wo der Chor sich hören liess, der Erfolg sicher und ganz. Ohne Widerspruch kann man darum wohl sagen, dass kein Verein in Holland Tausende und Tausende von Menschen so in Entzückung versetzt und immer so gerne gehört worden ist, als „Jacob Kwast". Niemand kann bestreiten, dass man ein sehr aussergewöhnlicher Mann sein muss, um einen solchen Erfolg zu erzielen, bei einer sehr mangelhaften technischen und theoretischen Ausbildung, und dazu noch mit einer Gruppe Bauern, Menschen, die nur am Feierabend sich mit Gesang abgeben können. Herr Saal, selbst auch Bauer, schreitet ruhig und mit stolzem Selbstvertrauen seinen Weg. Für ihn ist jedes Lied seiner treuen Schar etwas Göttliches und jedes Konzert ein grossartiger Genuss, der ihn stets zu weiteren Konzerten treibt. Das Auffällige bei diesem Verein ist sicher, dass Direktor und Mitglieder trotz grossen Erfolges und zahlloser Ehrenbezeugungen (u. a. auch von Hollands geliebter Königin) stets ihr einfaches, anspruchsloses und poetisches Gemüt zu bewahren wussten.

Diese dem Vorwort entnommenen Angaben entrollen ein köstliches Bild musikalischer Volkskultur. Dass bei uns Gleiches möglich ist, kann ich nicht nur theoretisch behaupten, denn ich habe selber in einem Dorf von 800 Einwohnern als Fünfzehnjähriger einen Chor gegründet und geleitet, der ähnliche Programme, wie das hier dargebotene, bewältigte, wohl auch in ähnlicher Art. Das ist ein frisches, frohes, wunderbar hingebungsvolles Singen; ein Musizieren aus dem Herzen heraus zur eigenen und fremden Gemütsergötzung. Ich kann mir nicht helfen, aber von solch' einfach gesunden Darbietungen geht gerade in der Musik eine Wirkung aus, die durch nichts anderes, an sich viel Vollkommeneres ersetzt werden kann. Unserem Vaterlande, das derartigem Musizieren seine wunderbare Stellung in der Musik vor allem verdankte, ist diese Art zu musizieren leider immer mehr abhanden gekommen. Darin liegt eine schwere Schädigung unseres ganzen Volkslebens; aus sozialen Gründen sollten alle Kreise mithelfen, diese Art volkstümlicher Musikübung wieder zu beleben.

Ein verdienstvolles Konzert bot der Mengewein'sche Oratorien-Verein in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche mit einer Vorführung mehrerer geistlicher Chorwerke von Konstanz

Berneker. Dieser (1844 geboren) ist nach einer langen Wirksamkeit als Chordirigent, Musiklehrer, Kritiker und Komponist im Juni 1906 in Königsberg gestorben. Es ist heute eine schlechte Zeit für kirchliche Musik. Für den Musiker ist es fast noch schwerer, sich der übermächtigen Ueberlieferung zu erwehren, als für den Maler. Anderseits ist schier keine Abnahme für künstlerische Kirchenmusik vorhanden. Der Gottesdienst der evangelischen Kirche hat kaum Platz dafür; in der katholischen Kirche mit ihrem Massenverbrauch begünstigt das cäcilianische System die Handwerksarbeit, macht es jedenfalls eigenartigen Persönlichkeiten schier unmöglich, auf diesem Gebiete zu Gehör zu kommen. So bleibt vor allem dem evangelischen Tonsetzer eigentlich nur die geistliche Konzertaufführung. Da aber stehen ihm die Oratorienaufführungen und vor allem der Riese Bach im Wege, dessen Werke allein ausreichen, das Verlangen nach derartiger Kunst zu stillen. Diese äusseren Verhältnisse haben für die schaffenden Musiker die üble Folge, dass sie kaum dazu gelangen können, derartige Werke wirklich gut aufgeführt zu hören. Es fehlt ihnen dadurch die Gelegenheit der lebendigen Erprobung eines neuen Stils.

Dieses neuzeitlichen Stiles aber bedürfte die Musik, um auf kirchlichem Gebiete wirklich lebendige Werke hervorzubringen, die etwa der christlich-religiösen Malerei der Thoma, Steinhausen, Gebhardt und Uhde entsprächen. Ansätze dazu sind vorhanden (Herzog, Wolfrum, Herzogenberg, auf katholischer Seite Rheinberger), aber eigentlich hat doch nur Brahms mit seinem „deutschen Requiem" den Beweis vollgültiger Lebenskraft erbracht. Nur bei ihm haben wir das Gefühl des völligen Einsgewordenseins der verschiedenen Elemente.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Die Hochschule für Musik in Mannheim, Direktor Karl Zuschneid, gestaltete ihren 7. Schülervortragsabend im laufenden Schuljahr zu einer „Mendelssohn-Feier". Das D-moll-Trio eröffnete den Abend; von Soloklavierwerken waren vertreten: Variations serieuses, Rondo capriccioso, Scherzo op. 16 No. 2 und verschiedene Lieder ohne Worte, ferner kamen Sololieder und zum Schluss 4 Lieder für gemischten Chor, vom Direktor geleitet, zu Gehör. Die Violin- und Cello-Partie des Trios hatten zwei Lehrer der Anstalt, Konzertmeister Hesse und Hofmusiker Müller übernommen.

Das Grossherzogl. Konservatorium für Musik in Karlsruhe kann zu Ende des laufenden Schuljahres auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Es ist beabsichtigt, im Mai eine Jubiläumsfeier zu veranstalten, an derem musikalischen Teil sich Lehrer und einzelne frühere und jetzige Schüler beteiligen werden. Zu dieser Jubiläumsfeier ist die Gründung einer Stiftung geplant, die der Anstalt zum dauernden Nutzen gereichen soll.

Frl. Adolfine Geisenheyner zu Kreuznach veranstaltete mit ihren Schülern und Schülerinnen am 10. März einen Vortragsabend, der einen sehr befriedigenden Verlauf nahm. Die Erfolge einer guten Schulung waren am Anschlag, rhythmischer und motivischer Gliederung und saubérster Ausführung zu erkennen. Das sorgfältig zusammengestellte Programm enthielt Werke von Kullak, Schytte, Gade, Jensen, Heller, Durant, Reinecke und grössere Werke von Mendelssohn, Schumann und Beethoven.

Die Schüler-Aufführung der Elementar- und Mittelklassen des N. Böttcher'schen Konservatoriums für Musik, Berlin, welche am 14. März stattfand, brachte ein sehr reiches Programm mit Klavier-, Violin- und Violoncello-Solovorträgen, dem auch Stücke für 2 Violinen und ein Streichquartett von Haydn eingefügt war. Es ist immer eine erfreuliche Erscheinung, wenn schon auf diesen Stufen die Pflege der Kammermusik betrieben wird. Aber auch die Wahl der übrigen, zur Ausführung gekommenen Stücke, zeugt von der gediegenen Geschmacksrichtung und dem Bestreben neben den altbewährten klassischen Werken, die Schüler mit dem Besten der heutigen Jugendliteratur, die uns so viel Schönes gebracht hat, bekannt zu machen. Man ist immer erfreut, wenn man auf den Programmen den Namen Kirchner, Jensen, Raff, Schytte, Grieg usw. begegnet.

Vermischte Nachrichten.

Hofkapellmeister Richard Strauss wurde zum ordentlichen Mitglied der Königl. Akademie der Künste gewählt.

Professor Hermann Prüfer, der Leiter des Königl. Domchors, hier, wird am 1. Oktober nach 10 jähriger Amtstätigkeit, infolge seiner geschwächten Gesundheit in den Ruhestand treten. Ueber die Nachfolgeschaft verlautet bis jetzt noch nichts Definitives.

Das Berliner Blüthnerorchester hatte

sich gelegentlich seines ersten Konzerts in Frankfurt a. O. eines ausserordentlichen Erfolges zu erfreuen. An Stelle Professor Panzner's, der verhindert war, dirigierte August Scharrer Beethoven's „Fünfte", die Coriolan-Ouvertüre und die Leonoren-Ouvertüre No. 3. Alfred Wittenberg spielte das Mendelssohn-Konzert. Auf Grund des Erfolges beabsichtigt das Blüthnerorchester in der nächsten Saison in Frankfurt vier Sinfoniekonzerte zu geben.

Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hält am 28. März in Berlin ihre ausserordentliche Hauptversammlung ab. Auf der Tagesordnung steht u. a die Gründung einer genossenschaftlichen Anstalt für die Verwertung der musikalischen Urheberrechte gegenüber den Fabrikanten mechanischer Musikinstrumente und die Verlängerung der Schutzfrist der Urheberrechte.

Im Königl. Lehrerseminar zu Gütersloh fand unter Leitung des Seminarmusiklehrers G. Schoppe eine „Mendelssohn-Feier" statt, die einen vollbefriedigenden Verlauf nahm. Zur Aufführung kam des Verewigten „Antigone". Die Chöre wurden von dem Doppelchor der Seminaristen — 80 Sänger — in mustergültiger Weise zu Gehör gebracht, den verbindenden Text sprach Seminarlehrer Hoffmeister, das Orchester stellte die Kapelle des 158. Regiments. Die schöne Tonschöpfung war mit grossem Geschick und feinem Verständnis einstudiert und hinterliess einen tiefen, nachhaltigen Eindruck.

Unter den mannigfachen Gedächtnisfeiern, die uns das Jahr 1909 bringt, ist auch des hundertjährigen Todestages — 7. März 1809 — Johann Georg Albrechtsberger's, des einst hochgeschätzten Theoretikers zu gedenken. Albrechtsberger ist 1736 geboren und hat seit 1772 in Wien gewirkt, zuletzt als Kapellmeister an der Stephanskirche. Seine Werke, zum grossen Teil aus geistlichen Kompositionen, Messen, Oratorien usw. und Kammermusik bestehend, erreichten die Opuszahl 244. Am meisten geschätzt waren seine theoretischen Arbeiten. Albrechtsberger war, wie bekannt, eine kurze Zeit der Lehrer Beethoven's, er schrieb eine Kompositions- und eine Generalbasslehre, auch eine Klavierschule für Anfänger. Der Wiener Kapellmeister J. v. Seyfried besorgte nach Albrechtsberger's Tode eine Gesamtausgabe seiner theoretischen Werke.

Der Geh. Kommerzienrat Julius Blüthner beging am 11. März die Feier seines 85. Geburtstages. Die Festlichkeit gestaltete sich zu einer herzlichen Ovation für den greisen Senior und Gründer des Welthauses Julius Blüthner in Leipzig. Morgens 9 Uhr brachte ihm der Blüthner'sche Gesangverein ein Ständchen, dann folgten Glückwunschdeputationen seitens der Arbeiterschaft, des kgl. Konservatoriums, der Gewandhausdirektion, sowie zahlreicher musikalischer Vereine und Körperschaften, während zahllose Telegramme die von Freunden und Vertretern des Hauses aus allen Teilen der Welt eingingen, von der Verehrung, deren sich der greise Seniorchef erfreut, Zeugnis gaben.

In den Tagen vom 20. bis 22. März fand in Dortmund aus Veranlassung des Geburtstages J. S. Bach's und zur Einweihung der neuerbauten Orgel in der Reinoldi-Kirche ein „Bach-Fest" statt, das, unterstützt von einer Zahl hervorragender Organisten, Sänger und Instrumentalisten, Kammermusikwerke, Kantaten und Solowerke für die Orgel zur Aufführung brachte. Ein eingehenderer Bericht folgt.

Das 115. und 116. Historische Konzert des Bohn'schen Gesangvereins zu Breslau, Leiter Professor Dr. E. Bohn, waren zeitgemäss den Gedächtnisfeiern unserer grossen Toten Felix Mendelssohn, 100 jähriger Geburtstag, Joseph Haydn, 100 jähriger Sterbetag, gewidmet. Von Mendelssohn kamen 1-, 2- und 4 stimmige Lieder, ein Chor aus dem unvollendeten Oratorium „Christus", 2 achtstimmige „Sprüche" aus op. 79, Quartett aus der Oper „Die wandernden Komödianten" zu Gehör, den Beschluss machte das Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley". — Aus Haydn's reichem Vokalschatz waren ausgewählt: Danklied zu Gott, 4 stimmig, zwei Kyrie aus den Messen „Sancti Nicolai" und der „Cäcilien-Messe", Sätze aus den Oratorien „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", Bruchstücke aus den Opern „L'Incontro improviso" und „La vera costanza", ferner 1-, 3- und 4 stimmige Lieder, zwei darunter mit Triobegleitung.

Zur Aufstellung eines Denksteines für Heinrich van Eyken hat sich hier ein Komitee gebildet, dem u. a. Rochus Frhr. v. Liliencron, Professor Dr. Max Friedländer, Direktor Dr. Herm. Kretzschmar, Max Marschalk und Direktor Georg Schumann angehören. Es erlässt folgenden Aufruf: „Nach einem an Arbeit und Mühen reichen Leben ist am 28. August 1908 der Komponist Heinrich van Eyken zur letzten Ruhe bestattet worden. Dass sich der Verewigte durch seine edle Persönlichkeit, seine hervorragenden Kompositionen, wertvollen Bearbeitungen und durch seine erfolgreiche Lehrtätigkeit in den Herzen seiner Freunde, Kunstgenossen und Schüler ein bleibendes Andenken geschaffen hat, davon legten die rührenden Beweise von Liebe und Anerkennung Zeugnis ab, die bei seinem Hinscheiden zum Ausdruck kamen. Um das Andenken des verdienten Mannes zu ehren, hat sich aus der Zahl seiner Freunde und Verehrer das obenbezeichnete Komitee gebildet, mit der Aufgabe, Beiträge für die Aufstellung eines Denksteins auf dem Grabe des Hingeschiedenen zu sammeln."

Eine Bereicherung seines musikalischen Lebens hat Moskau in diesem Winter durch das Auftreten und Wirken der Konzertsängerin Frau Maria Olevin d'Alheim erfahren. Sie hat ein Heim,

das sie „La maison du Lied“ nennt, gegründet, mit dem bestimmten Zweck die Kunstgattung des Liedes zur vielseitigen Entwicklung und Ausbildung in Russland zu führen. Kunsthistorische, psychologische Forschungen werden unter dem Beistande heimischer Kunstphilosophen, Schriftsteller und Kritiker unternommen, kulturelle Aufgaben, die im Zusammenhange mit der Pflege des Liedes stehen, gestellt. Für die Uebersetzung des Textes von Schubert's „Die schöne Müllerin“, setzte Fr. Olevin d'Alheim eine Prämie von 400 Rubel aus. Die Uebersetzungen liefen massenhaft ein, es konnte jedoch keine einzige als Ganzes angenommen werden. Die Jury traf infolgedessen eine Auswahl der bestgelungenen einzelnen Uebersetzungen und zahlte für jedes Lied 20 Rubel Prämie. Die schöne Müllerin wurde russisch im Konzert von Fr. Olevin d'Alheim vorgetragen und gefiel ausserordentlich. Jetzt ist derselbe Preis von 400 Rubel für die beste Uebersetzung der Texte der vertonten Goethe-Lieder ausgesetzt. In öffentlichen Versammlungen, von Fr. Olevin d'Alheim organisiert, kommen Themen zur Diskussion; — bei der zuletzt stattgefundenen wurde das Thema „Das Symbol in der Kunst“ diskutiert. In ihren eigenen Liedervorträgen hat Frau Olevin d'Alheim einen hohen künstlerischen Standpunkt erreicht. Mit feinster Auffassung weiss sie Stil und Eigenart eines jeden Liedes wiederzugeben. Ihre besondere Aufmerksamkeit wendet sie dem nationalen Liede zu, das in Russland eine so reiche Blüte gezeitigt hat. E v. T.

Bücher und Musikalien.

Frederick M. Voss, op. 30, 3 Klavierstücke.
Georg Eggeling, op. 127. Thème et Variations.
„ „ op. 138. Rococo, Menuett.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Frederick M. Voss kultiviert mit Vorliebe das kleine Klavierstück, weiss es in sinniger Weise zu gestalten und stets Fesselndes darin auszudrücken. Die diesmal vorliegenden drei Hefte: Impromptu scherzoso, Chanson paysanne, Rondo grazioso eignen sich durch ihre leichte Spielart vorzugsweise für die Jugend, sie enthalten durchweg feine, anmutige Musik, das erste heiter, neckisch, das zweite ein schlichter ruhiger Gesang, das letzte, in etwas erweitertem Rahmen, voll zierlichen Passagenwerks, leicht und beschwingt dahineilend. Das Werk ist, da es mit seinem ansprechenden melodischen Gehalt auch Anforderungen an den Vortrag durch feinabgestufte Dynamik stellt, zur Förderung des musikalischen Empfindens warm zu empfehlen.

Eggeling's oben angeführte Werke gehören der besseren Salonliteratur an, der Autor verfügt über einen fliessenden Stil und weiss gewandt für sein Instrument zu schreiben. In op. 127 findet sich ein schlichtes, anheimelndes Thema, dem sich 5 Variationen anreihen, hübsch klingend, aber in der Kunst der Variierung nirgends neue Ausblicke gewährend. Das Menuett ist ein klangvolles Vortragsstückchen, das besonders in seinem kurzen Mittelsatz in der Unterdominante rhythmisch und melodisch gefällig wirkt und sicher seine Freunde finden wird.

Dr. S. Lebert und **Dr. L. Stark.** Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht. 4 Teile. Neu bearbeitet von Max Pauer.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.

Die weitbekannte Klavierschule, die ihre Lebensfähigkeit durch ein halbes Jahrhundert bewiesen hat und, bei zahlreichen Neuauflagen, in französischer, englischer und italienischer Uebersetzung erschienen ist, liegt jetzt in Neubearbeitung durch den als Pianisten wie Pädagogen gleichbedeutenden Professor Max Pauer vor. Er hat, den neuzeitlichen Bestrebungen Rechnung tragend, manches entbehrliche Beiwerk entfernt, dagegen in richtiger Erkenntnis ergänzt, was ihm zur Ausbildung der Technik notwendig erschien. So u. a. gleich im ersten Teile die möglichst frühe Einführung des Schülers in verschiedene Tonarten, ein Grundsatz, dem die neuzeitlichen Schulen fast insgesamt Rechnung tragen. Die als Anhang hinzugefügten 15 melodiösen Vortragsstücke — Volkslieder, Stücke von Gurlitt, Löschhorn, Reinecke u. a., dürfen als willkommene Bereicherung begrüsst werden — für jüngere Lehrkräfte, denen die praktische Erfahrung noch fehlt und für die ja solche ausführliche, mit Texten begleitete Klavierschulen berechnet sind, wären Fingerzeige, wo die Stückchen am besten einzuschieben sind, von Wert gewesen. — Im zweiten Bande finden wir als Neuerung eingehendere Berücksichtigung der Daumenausbildung für das Tonleiterspiel, Einführung in die Dynamik und elementare Anleitung für den Pedalgebrauch. Als Anhang hat der Bearbeiter 7 kleine Charakterstücke eigener Komposition hinzugefügt, die wohl am Platze sind, da dieser 2. Band, ebenso wie der sich anschliessende dritte nur technisches Material und Etüden enthält. Der kurzgefasste Abriss der „Formenlehre“ am Schluss des 2. Teils, sowie das Schlusskapitel des 3. Teils „Die gebräuchlichsten Verzierungen“ mit Heranziehung zahlreicher Beispiele enthalten treffliches Material.

Bei dem vorzüglichen Inhalt des Gesamtwerkes — der 4. Teil enthält ausschliesslich Spezialetüden unserer grössten Klavierpädagogen von Moscheles bis auf die Gegenwart — kann ich zwei persönliche Wünsche nicht unterdrücken.

Der eine, leicht erfüllbare, wäre, vom 2. Teil ab den Titel zu ändern und anstatt „Klavierschule" zu sagen: „Schule der Technik und des Etüdenspiels". Der zweite, wenn an dem Titel „Klavierschule" festgehalten werden soll, fortlaufende Einfügungen über die neben den technischen Uebungen und den Etüden zu studierenden Sonaten und Vortragsstücke zu machen. Ich habe es verschiedentlich in meiner Praxis erlebt, dass Schülerinnen, die von anderen Lehrkräften zu mir kamen, wohl die Lebert-Stark'sche Klavierschule mitbrachten, daneben aber die geschmackloseste Salonliteratur gespielt hatten, Beilagen von Zeitschriften, obskuren Musikzeitungen pp., deren Abonnementspreis, da die Klavierschule schon soviel Geld gekostet, zu diesem Zweck ausgenutzt werden musste. Wohl trifft die Lehrkraft in solchen Fällen ein Teil der Schuld, aber nicht die ganze, — wie viele kämpfen da einen doppelten Kampf: Aufrechterhaltung des künstlerischen Standpunkt und — Not des Lebens! Leider gebietet die letztere oft Zugeständnisse. Die Einfügung der notwendig neben den Uebungen zu studierenden Literatur — denn erstere sind ja nur Mittel, nicht Zweck — würde der Lehrkraft immer ein gewisses Rückgrat verleihen, es ist bekannt, dass sich dem gedruckten Gebot der Unverstand sehr viel leichter fügt!

Ich würde mich freuen, wenn meine Anregungen in Betracht gezogen werden; die zu benutzende Literatur könnte ja auch auf Sonderbogen dem zweiten und dritten Teil beigelegt werden.

Theodor Wiehmayer: Universal-Etüden. Die Grundformen der Klaviertechnik durch alle Tonarten.

J. Schuberth & Co., Leipzig.

Zu den Grundformen der Klaviertechnik rechnet der rühmlichst bekannte Pädagoge: Fünffingerübungen, die Tonleiter in allen ihren zahlreichen Varianten, Arpeggien und gebrochene Akkorde, die jedem geschickten Klavierspieler in allen Tonarten geläufig sein müssen. Um die Einführung in dies gesamte Tonartengebiet in schnellster Weise zu ermöglichen, legt der Verfasser Clementi's bekannte erste Etüde aus dem „Gradus ad Parnassum" zugrunde, die sich auf der einfachen Fünffingerübung von c bis g auf- und abwärts aufbaut und dieselbe, chromatisch aufsteigend, durch alle Dur- und Molltonarten durchführt. Das gleiche Modulationsprinzip überträgt der Autor nun auf alle anderen, oben angeführten technischen Grundformen; bei der Tonleiter z. B. erst mit einer Hand allein unter akkordlicher Begleitung, dann mit beiden parallel laufend, ferner in einfachen und doppelten Terzen, schliesslich in Oktaven. Auf reichen rhythmischen Wechsel, Triolen-, Sextolen-, Quintolen-Gruppen ist zur Belebung und Förderung Bedacht genommen. In gleicher Weise wie die Tonleiter sind Arpeggien und gebrochene Akkorde behandelt. Das Werk dürfte sich, da ein einmaliges Hintereinanderstudieren seinem Zwecke nicht entsprechen würde, als eine Art Vademekum empfehlen, das überall da helfend einzugreifen hätte, wo sich Lücken oder Schwächen in der Ausführung der Grundformen erweisen; es sei daher allen Pädagogen auf das eindringlichste empfohlen.

Anna Morsch.

Josef Kohler, op. 17–24, Acht Lieder nach eigenen Texten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

H. Schröder Nachfolger (C. Siemerling), Berlin.

Josef Kohler, dessen 60. Geburtstag die juristische Welt am 9. März 1909 festlich begangen hat, gehört zu den seltenen Menschen, auf welche die gütige Natur ein reiches Füllhorn geistiger und künstlerischer Gaben ausgeschüttet hat. Eine Ausstrahlung seiner hervorragenden Vielseitigkeit drückt sich auch in den vorliegenden acht Liedern aus. Ihrer Form nach sind sie eigentlich keine Lieder, man möchte sie vielmehr richtiger als musikalische Stimmungsbilder bezeichnen. Zu der tiefempfundenen Poesie der Texte hat Kohler eine adäquate Musik gefunden. Die Kompositionen werden vielleicht manchen Widerspruch herausfordern, da der strenge Musiker in ihnen die Befolgung der anerkannten Gesetze der Theorie vielfach vermisst. Unsere heutige Musikrichtung ist jedoch in dieser Beziehung längst weit über die herkömmlichen Grenzen hinausgegangen, so dass die Kohler'schen Abweichungen von der Regel durchaus keine Ausnahmeerscheinungen sind. Die Grundstimmung der Lieder ist eine durchaus edle und vornehme.

Ein romantisch - melancholischer Zug durchweht das Ganze, so dass diese musikalischen Offenbarungen eines Nicht-Fachkünstlers wohl imstande sind, tiefen Eindruck auf eine schönheitstrunkene und fein empfindende Seele auszuüben. Allerdings macht der Komponist weder dem Konventionellen, noch dem Geschmack des grossen Publikums irgendwelche Zugeständnisse. Seine Lieder, deren Ausführung an die Intelligenz und Gestaltungskraft des Sängers recht hohe Ansprüche stellen, werden daher wohl vorläufig auf einen kleineren Kreis beschränkt bleiben, der auf den gleichen intimen Ton gestimmt ist.

Prof. R. Schmidt.

Vereine.

Verein Hagener Musiklehrerinnen.
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Der Verein Hagener Musiklehrerinnen kam auch in diesem Jahre zu regelmässigen Sitzungen zusammen, die mit Vereinsangelegenheiten und Musikvorträgen ausgefüllt wurden.

Auf Veranlassung des Vereins hielt Herr Professor Dr. Neitzel vier „musikwissenschaftliche Vorträge“. Die interessanten Vorträge erfreuten sich, ebenso wie im vorigen Winter, eines zahlreichen Besuchs. —

Die Bibliothek ist im Laufe des Jahres beträchtlich vergrössert. —

Erste Vorsitzende des Vereins, der jetzt 12 ordentliche Mitglieder zählt, ist Frl. Cornelie Flues.

☛ *Der heutigen Nummer liegen Prospekte von* **Greiner & Pfeiffer, Stuttgart:** *„Mozart. Sein Leben und Schaffen von Dr. Karl Storck“ und von* **Arthur P. Schmidt, Leipzig:** *„Neuigkeiten für Klavier zu zwei, vier und sechs Händen“ bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14 Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 8. — Berlin, 15. April 1909. — XXXII. Jahrgang.

Georg Friedrich Händel's Klaviermusik.

Von
Eugen Heerdegen.

Georg Friedrich Händel, der grosse Hallenser, dessen am 14. April dieses Jahres, seinem 150. Todestage, nicht nur in seiner Vaterstadt Halle, deren Marktplatz sein Denkmal schmückt, sondern in ganz Deutschland gedacht wird, ist uns so sehr als der unerreichte Meister des Oratoriums vertraut, dass uns der Gedanke fern liegt, auch seiner Klaviermusik eine ähnliche epochemachende Bedeutung zuzuschreiben. Und doch hat er mit seiner 1720, 6 Jahre vor Bach's erster Veröffentlichung, erschienenen ersten Sammlung von Klavierstücken bahnbrechend gewirkt. Die um 1700 aufgetretenen deutschen Klaviermeister, ein Buxtehude, Kuhnau, Krieger u. a., waren mit ihrer künstlichen, strengen Kontrapunktik und Anlehnung an das geistliche Lied wenig populär und durch die grössere Freiheit und Eleganz der Ausführung der Franzosen (Couperin), der Italiener (Scarlatti) überholt. Da war es Händel, der, aus eigner Not heraus — der Not, geeignetes Lehrmaterial für die von ihm unterrichteten englischen Prinzessinnen zu beschaffen — unter die Klavierkomponisten ging und die Vorzüge der drei Völker vereinigte, mit einer Hinneigung zum italienischen Stil, wie Bach sich mehr der französischen Schule näherte.

In England also erschienen Händel's Klavierwerke. Der „englischen Nation", die ihm grossmütige Protektion gewährt habe, war die erste Veröffentlichung als Zeichen des Dankes gewidmet. Von Halle, wo Händel am 23. Februar 1685 geboren war und die Universität besuchte, um Jurist zu werden — dabei doch von so grosser Liebe zur Musik erfasst, dass er sich nachts zu einem kleinen Clavichord auf dem Dachboden der Eltern schlich —, von der Saalestadt führte der Lebensweg des jungen körperlichen und geistigen Riesen nach Hamburg, in dem die in Italien eben neu erfundene Oper ein tolles Komödiantentreiben entfesselte, nach Italien, wo er mit Glück den Wettstreit gegen Domenico Scarlatti wagte, und über Hannover nach dem dynastisch verwandten England. Im Jahre 1710 überquerte er zum erstenmal den Kanal, und von 1716—1759 lebte er ständig dort, nur gelegentliche Reisen nach dem Festland abgerechnet.

Die Klavierwerke Händel's, die seit 1720 teils von ihm selbst, teils von — Nachdruckern veröffentlicht wurden, sind folgende:

Als erstes eine Sammlung von Klavierstücken, 1720 vom Autor selbst herausgegeben. Wir haben, mit Fugen untermischt, 8 Suiten vor uns, deren fünfte aus einer Melodie mit 5 Variationen besteht. Der „harmonische Grobschmied“, der diese Weise dem bei einem Unwetter eintretenden Komponisten zu dem Dröhnen des Ambosses gesungen haben soll, ist von dem Händelbiographen Chrysander in das Reich der Fabel verwiesen, aber bezeichnend für Händel's Art, auf die Musik des werktätigen englischen Lebens um ihn her zu lauschen, ist die kleine Geschichte immerhin. Die Suiten ihrerseits weisen, bei Wahrung der einheitlichen Tonart, inhaltlich die grösste Mannigfaltigkeit auf. Ihr allzu freier Stil, ihre phantastische Bauart wurde ihnen von den Gegnern alsbald zum Vorwurf gemacht. Ganz anders, und wohl mit dem Urteil der besten Zeitgenossen übereinstimmend, lautet das Urteil Chrysanders: „voll von den anmutigsten Melodieen, in den Fugen von sprudelnder Lebendigkeit, ausserordentlicher Freiheit und dem feinsten Gepräge, in den verschiedenen Tanzweisen von der vollkommensten Charakteristik und in dem ganzen Tongang von funkelndem Glanz, wurden sie bald den kunstgeübten Spielern und Hörern Englands und des europäischen Festlandes eine unerschöpfliche Quelle des Vergnügens, mehr und allgemeiner als ein anderes Klavierwerk der damaligen Zeit.“

Eine zweite ähnliche Sammlung von Klavierstücken wurde von Händel's getreuem Londoner Drucker Walsh 1733 als „second volume“ herausgegeben. Sie enthält leichtere Tanzweisen, mit Ausschluss schwerer Präludien und Fugen, und ist so recht auf den Unterricht der königlichen Prinzessinnen berechnet. Mit besonderer Vorliebe ist die Variationenform darin gepflegt, und eine Fülle anmutiger, wohllautender Melodieen will die Lust am Lernen erhöhen.

Eine dritte Sammlung von Klavierstücken 1733 verdanken wir wieder Walsh, sowie einem Amsterdamer Nachdrucker, dem nicht gerade wohlberüchtigten Witvogel. Ein tüchtiger Geschäftsmann muss dieser gewesen sein, zugleich aber auch, nach Chrysanders Zeugnis, ein Originaltaugenichts und grosser Trunkenbold, der, als er nach einem wilddurchtobten Leben an der Wassersucht starb, vor den Toren der Stadt begraben wurde, weil er vergessen hatte, seinen Frieden mit der katholischen Kirche zu machen. Ob diese ihm nicht vielleicht weniger wegen seines zügellosen Lebenswandels, als wegen seiner Veröffentlichung Lutherscher Choräle zürnte? Uebrigens bildete sich Witvogel ein, durch göttliche Eingebung zum Notendrucken — wahrscheinlich auch zum Nachdrucken! — berufen zu sein! — Während Walsh alle noch nicht veröffentlichten Klavierstücke Händel's, darunter Suiten aus seiner Jugend, zusammengerafft und herausgegeben hatte, begnügte sich Witvogel mit 5 Sätzen, „Five sets or lessons for the Harpsichord“, von denen überdies der letzte von Fiocco, einem nicht weiter bekannten gleichzeitigen Komponisten, herrührt. Witvogel's vier Stücke sind eine Phantasie, ein Capriccio, ein Präludio und Allegro und eine Sonata, interessant, weil sie ebenfalls den ersten kompositorischen Anfängen Händel's entstammen.

Die letzte Sammlung, 1735 erschienen, enthält „6 Fugues or Voluntarys for the Organ or Harpsichord“, die Händel's Vorliebe für die Doppelfuge und das Stegreifspiel in hellstem Lichte zeigen. Die technische Schwierigkeit der Stücke ist sehr verschieden. Für den Konzertvirtuosen, der sie geistig erschöpfen will, bilden sie eine hochstehende, aber auch höchst dankbare Aufgabe.

Ueber Händel selbst als Interpreten seiner und fremder Klavierwerke sind die Zeitgenossen des höchsten Lobes voll. Von seinem für ihn so ehrenvoll verlaufenen Wettstreit mit Domenico Scarlatti ward bereits berichtet. Eine liebenswürdige englische Freundin Händel's äusserte, als man in einem seiner Konzerte zu ihr sagte: „Hat er nicht eine bewundernswerte Hand?“ „Sie irren, es ist ein Fuss!“ Nun, diese Hand, allerdings den gigantischen Verhältnissen der ganzen Persönlichkeit entsprechend, war, nach einem andern Bericht, „damals so rund und fett, dass die Knöchel, die doch gewöhnlich hervorstehen, bei ihm, wie bei einem kleinen Kinde, Grübchen bildeten und im Fleisch lagen.“ Der Anschlag dieser Hand war aber „dessenungeachtet so sanft und der Ton des Instruments so gemässigt, dass seine Finger an die Tasten anzuwachsen schienen; sie waren so gebogen und dicht aneinander, wenn er spielte, dass man keine Bewegung und kaum die Finger selbst wahrnehmen konnte.“

Händel war ein ausserordentlich fleissiger Klavierspieler, die Tasten seines Lieblingsklavichords waren ausgehöhlt wie Löffel, dazu war er der diskreteste Begleiter, den man sich denken kann. Es ist verkehrt, sich Händel immer nur als den stolzen, herrischen, ja

tyrannischen Musikimperator vorzustellen. Aber in gewissem Sinn war er doch auch auf den Tasten ein Gewaltmann, er bevorzugte das Extempore, und seine Konzert-Partituren bestanden manchmal nur aus den Orchesterstimmen, in denen er lediglich die Ritornelle des Klavier eingezeichnet hatte. Die Ausgestaltung der Klavierstimme selbst hatte er teils im Kopf, teils überliess er sie der Inspiration des Augenblicks.

Wir müssen uns heute, an seines Todes 150. Gedenktag, Georg Friedrich Händel von den Engländern holen. Er ist einer der ihren geworden, zum Dank für „die Protektion, die er bei dieser edlen Nation“ fand. Johann Sebastian Bach hat es besser gehabt, er hat diese Protektion, wenn auch oft in recht bescheidenen Grenzen, in seinem Vaterland gefunden. Aber vielleicht ist der Weg, den die Vorsehung „unseren Händel“ geführt hat, gerade in der gegenwärtigen Zeit der beginnenden deutsch-englischen nationalen Verständigung von besonderem Interesse und entbehrt nicht einer gewissen Lehre.

Klavierbau, Klavierkomposition und Klavierspiel in kurzgefasster geschichtlicher Darstellung.

Von

Professor Emil Krause, Hamburg.

(Fortsetzung.)

II.

Wenn man im Vergleich zu der heutigen Vollkommenheit des Pianoforte die alten Instrumente, besonders vor dem 18. und 19. Jahrhundert nach ihrer musikalischen Verwendbarkeit beurteilt, so ist es im höchsten Grade zu bewundern, dass die Klaviermusik trotz dieser dürftigen Mittel so ausserordentlich viele Perlen von unvergänglichem Werte aufweist, wie wir sie in den Werken der älteren Klassiker und selbst ihrer Vorgänger besitzen. Diese frühe Entwicklung und Reife der Klaviermusik ist dem Einflusse des Orgelspiels auf die ganze damalige Musikpflege zuzuschreiben. In der instrumentalen Entwicklung war die Orgel, dieses älteste aller polyphon zu behandelnden Musikinstrumente, dem Klavier um Jahrhunderte voraus. Während sie in der Kirche ihre gewaltige Stimme erschallen liess, förderte sie das zunächst für das Haus bestimmte, aufstrebende Klavier in nachhaltiger Weise. Da nämlich Orgel und Klavier, namentlich in älterer Zeit, in der Behandlung der Tastatur, sowie im Stil der für sie geschriebenen Werke im allgemeinen übereinstimmten, so pflegten die Organisten gleichzeitig das Klavierspiel und betätigten ihre reiche Erfahrung in der Komposition für die Förderung dieses jüngeren Instrumentes. Man hat daher die Anfänge der Klaviermusik da zu suchen, wo in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Klaviermusik mit der Orgelmusik begann. Als erste Grössen auf beiden Gebieten sind in Deutschland Conrad Paumann (1410—73), Paul Hofheimer (1459—1537), der Begründer der Wiener Organistenschule, und sein Schüler Hans Buchner (1483 bis um 1540) zu bezeichnen. Der Einfluss ihres Klavierspiels machte sich zunächst durch eine Reihe von Schülern erkennbar. In einem eigenen Lehrbuch, „fundamentum organisandi“, legte Paumann den ersten Grund zur Methodik des Klavierspiels in Deutschland. Hofheimer galt seinerzeit als der hervorragendste Virtuose. Das Buchner-sche Lehrbuch zerfällt in einen theoretischen und praktischen Teil. Nach Buchner's Tode ist keine Fortsetzung dieser Entwicklung festzustellen möglich. Erst nach 1570 erscheint eine neue Periode, und zwar die der deutschen Koloristen, sogenannt weil sie ihre Aufgabe nicht in eigenen Kompositionen, sondern darin erkannten, die Werke älterer Meister zu kolorieren. Eine Weiterentwicklung vollzog sich erst, nachdem die Klaviermusik im Auslande eine gewisse Höhe erreicht hatte.

Zunächst ist einer ohne Zusammenhang mit dieser Entwicklung als Einzelerscheinung in England aufgetretenen Klaviermusik zu gedenken, hervorgerufen durch das „Virginal“, ein dem Spinett ähnliches Klavicymbel. Virginal wurde dieses Instrument vielleicht deshalb genannt, weil es von den Ladies bevorzugt wurde und der Name Virginal von virgo die Jungfrau herzuleiten ist. Da das Virginal bis in

die höchsten Kreise hinein beliebt war, was unter anderem daraus hervorgeht, dass König Eduard VI. schon um 1550 drei Virginalspieler in seiner Musikkapelle verwandte, so ist es erklärlich, dass sich ein besonderer nicht mehr an die Vokalmusik gebundener Virginalstil neben der schon früh in England vorgeschrittenen Orgelkomposition ausbildete. In einem Manuskript des Fitzwilliam-Museums zu Cambridge, dem „Queen Elisabeth's Virginalbook" (Virginalbuch der Königin Elisabeth, 1625 angeblich von Tregian geschrieben) befinden sich mehr als 400 nur für dieses Instrument bestimmte Stücke von Tallis, Byrd, Farnaby und Dr. Bull, die alle aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Diese klar gegliederten, aber noch monoton und rhythmisch wie in der Modulation wenig interessanten Kompositionen sind zum grossen Teil volkstümlicher als andere jener Zeit gehalten. Die Virginalisten sind als Sondererscheinung zu bezeichnen, die auch für die Folge keinen Einfluss gewonnen haben.

Von wesentlich anderer Bedeutung war die in Venedig entstandene Klaviermusik. Als ihr Begründer ist der seit 1527 als Organist an St. Marcus in Venedig wirkende Niederländer A. Willaert (1490—1562) anzusehen und seine Schüler und Nachfolger J. Buus (um 1541) A. Gabrieli (1510—86), Cl. Merulo (1533—1604), G. Gabrieli (1557—1612) etc. Damals entstand die rein instrumental gehaltene „Sonate", die in ihrer derzeitigen Form allerdings mit unserer heutigen Sonate wenig übereinstimmende Züge aufweist, ebenso die „Toccata". Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts fing die bisher als Begleiterin zum Gesang aufgetretene Instrumentalmusik an, sich ihrer Selbständigkeit bewusst zu werden und eigene Formen für sich zu schaffen. Als im 17. Säkulum unsere heute gebräuchlichen Tonarten, sowie die gegenwärtig übliche Notenschrift entstanden und die allgemeine Instrumentalmusik sich beständig reicher entfaltete, begann auch auf dem speziellen Gebiete der Klavierliteratur eine ausserordentlich rege, von den besten Erfolgen begleitete kompositorische Tätigkeit. Das ganze 17. Jahrhundert zeigt eine lange Reihe mustergültig gebliebener Förderer und Bereicherer der Klaviermusik wie ihrer Formen: Präludium, Sonate, Tanz, Fuge etc. Die Entstehung des musikalischen Dramas um 1600 in Florenz übte somehr ihre Wirkung auf die Klaviermusik als bei den ersten dortigen dramatischen Aufführungen im Hause des Grafen Bardi das Klavier zur Begleitung des Gesanges wie mitwirkend im Orchester verwendet wurde und die in diese Zeit fallende Entstehung der Generalbassschrift (A. Banchieri 1565—1634, L. Viadana 1564—1627) eine strenge kontrapunktische Behandlungsweise ausschliesst. So folgte auf die grundlegende Wirksamkeit der Venetianer ein freieres Emporblühen aus deren kontrapunktisch strenger Satzweise, indem immer der eine auf den Schultern des andern zu neuen Erfolgen schritt. Frescobaldi (1583—1644), Pasquini (1637—1710), die beide in Rom wirkten, Pasquini's Schüler, Durante (1684—1755) und Gasparini (1668—1727), bedeuten ein musikalisches Leben, aus dem Domenico Scarlatti (1683—1757), einer der bemerkenswertesten Zeitgenossen J. S. Bach's, als hervorragendster erstand. Scarlatti's prophetisch auf das moderne Gebiet hinweisende vielseitig reiche Harmonik und lebendige Rhythmik haben allen Zeitströmungen widerstanden. Seine mehr als 400 einsätzigen Sonaten, deren Grundgedanke sich fast immer nur auf ein Thema stützt, brachte die Sonatenform und vor allem die Technik des Spiels auf eine Höhe, wie sie von seinen Vorgängern kaum geahnt wurde. Genannt seien u. a. noch der anmutsvolle P. D. Paradies (1710—92) und D. Alberti (1717—40). Letzterer ist der Erfinder des bei der minderwertigen Klaviermusik sich noch bis heute so stereotyp behauptenden „Alberti'schen Basses", der Akkordbrechungen c g e g, c g e g, h g d g, h g f g etc.

In Frankreich entwickelte sich eine besondere Cembaloschule etwa 100 Jahre später als in Italien und England. Sie wurde begründet von Champion de Chambonnières († 1670). Von ihm stammen zwei Bücher Klaviermusik. Ihren Höhepunkt erreicht die französische Entwicklung in François Couperin (1668—1733) und J. P. Rameau (1683 bis 1764). Couperin entspricht in seiner fruchtbringenden Tätigkeit unserm J. S. Bach, nicht nur wegen der Einwirkung auf die Musik überhaupt, sondern auch darin, dass von ihm eine ganze Reihe Nachkommen bis ins 19. Jahrhundert hinein stammen, die von mehr oder weniger Bedeutung für die französische Musik waren; unter ihnen ist François als der erste Couperin der hervorragendste und führt daher mit Recht den Namen le Grand. Couperin und Rameau (letzterer ist dem deutschen C. Ph. Em. Bach an die Seite zu stellen) wirkten namentlich durch ihre mit Ueberschriften ver-

sehenen Tanzkompositionen, die sich durch Originalität auszeichnen, wenn sie auch noch in den gar zu häufig auftretenden Verzierungen ihrer französischen Zeitgenossen leben.

Einen weit höheren Aufschwung nahm die Klaviermusik in Deutschland, wo sich unter dem Einfluss der erwähnten ausländischen Schulen die Koloristenschule weiterentwickelte. Als hervorragende Vertreter dieser Richtung sind anzusehen Hans Leo Hassler (1564 bis 1612) und Samuel Scheidt (1587—1654). Wenn auch diese Entwicklung durch den 30jährigen Krieg in ihrem Fortgang gehindert wurde, so kann doch rühmlich von J. Froberger als einem deutschen Vertreter des Orgel- und Klavierspiels wie der Klavierkomposition berichtet werden. Seine Lorbeeren errang er sich in Italien, Frankreich und England. Er starb 1667 in Héricourt (geb. um 1600). Im gleichen Ansehen standen J. K. Kerl (1627—1693), Carissimi's Schüler und besonders J. Pachelbel (1653—1706), beide Organisten in Wien; ferner namentlich D. Buxtehude (1635—1707), V. Lübeck (1654—1740) und der hochbetagte J. Reinken (1623—1722). Diese letzten drei erregten das besondere Interesse J. S. Bach's, der sogar, um sie zu hören, mehrfach Fussreisen unternahm. Einer der bedeutendsten Klavierspieler jener Zeit war Joh. Kaspar Ferd. Fischer (gest. angeblich 1746). Seine Haupttätigkeit war die eines Hofkapellmeisters des Markgrafen von Baden-Baden während einer Dauer von etwa 43 Jahren (seit 1695). Er darf als ein Hauptglied jener Kette von Klavier- und Orgelkomponisten gelten, die als Vorgänger des grossen Sebastian zu bezeichnen sind. Zu seinen vielen Verdiensten um die Klaviermusik gehört die Verbreitung der Manieren und des guten Vortrags. Der zu seiner Zeit populäre Komponist geriet leider später in Vergessenheit. Erst vor einigen Jahren wurden manche seiner wertvollen Werke veröffentlicht.

Das ganze musikalische Wirken dieser wie anderer bedeutender Komponisten und Virtuosen stand jedoch noch nicht auf der klassischen Höhe der monumentalen Kunst, die sich in J. S. Bach und G. F. Händel (beide geb. 1685) vollzog, denn was diese Grossmeister in der Orgel- und Klaviermusik geboten, überragt gewaltig die Schöpfungen ihrer Vorgänger und Zeitgenossen. Sowohl der manualen Fertigkeit auf dem Klavier als auch der gebundenen Schreibweise für dasselbe wurden durch Bach und Händel neue Wege erfolgreich geöffnet, die für die weitere Entwicklung der gediegenen Tonkunst selbst heute noch nach vielen Richtungen hin bestimmend bleiben. Gilt doch jedem ernst Strebenden wie dem durch die Kunst Geläuterten Bach's „Wohltemperiertes Klavier", in dem (neben Mattheson in seiner „Organistenprobe", 1719) zum erstenmal alle Tonarten verwertet werden, wie die Händel'sche Schöpfung als Evangelium

Von Bach's Söhnen ist es namentlich Carl Philipp Emanuel (1714—88), der für die Weiterentwicklung des Klavierspiels erfolgreich wirkte Er, der Vorgänger und Zeitgenosse des unnachahmlich gebliebenen genialen J. Haydn (1732—1809), durch den, wie schon durch J. Kuhnau (1660—1722, unsere moderne Sonate entstand, hatte durch seinen freieren Klavierstil, der gewissermassen mit der früheren gebundenen Setzart brach oder doch dieselbe erst in zweiter Linie auftreten liess, nicht unwichtigen Einfluss auf die weitere Behandlung des Instrumentes. Allerdings hatte Ph. Em. Bach in der reicheren Klavierpassage schon einen Vorgänger und Zeitgenossen in D. Scarlatti; dennoch ging er wesentlich weiter, indem seine Figuren dem Klange mehr Abwechslung und Vielseitigkeit verliehen. In seinem Studienwerk „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" stellte Ph. Em. Bach die Applikatur für die Skalen fest und lehrte darin nachdrücklich die ausserordentlich wichtige Anwendung des Daumens, die seine Vorgänger bis zu Seb. Bach kaum kannten. Hervorragend war Ph. Em. Bach, den man als den Begründer des sogenannten lyrischen Klavierstils bezeichnen kann, in der freien Phantasie, und hierin lassen sich in gewissem Sinne schon Hinweise auf Beethoven nachweisen. Der sogen. Gegensatz, das zweite Thema im ersten Sonatensatz, erschien zuerst bei dem vornehmlich in Mannheim wirkenden Stamitz (1717—57) und fand ausser bei Kuhnau, Ph. Em. Bach und Haydn noch eine weitere Anwendung bei dem neunten Sohn Joh. Sebastian's, Joh. Christian Bach (1735—82). Die Haydn'sche Klaviersonate überragt inbezug auf geistige Einheit der Sätze unter einander die Vorgänger und manche der Zeitgenossen. In dieser Einheit ist ein Geistesrapport zu Beethoven wahrzunehmen. Die Mozart'sche Klaviersonate steht mit geringen Ausnahmen inbezug auf Einheit der Sätze unter einander gegen die Haydn's zurück. Em. Bach's klaviermässige Behandlung der

Sonate, wie Mozart's durch G. C. Wagenseil (1715—1777) und Haydn vorbereitete wichtige Schöpfung des modernen Klavierkonzerts zeigen, dass man dem Instrumente selbst nach und nach immer höhere Aufgaben stellen durfte, hervorgerufen durch die beständige Vervollkommnung desselben.

(Schluss folgt.)

Geschichte der Motette von Hugo Leichtentritt.*)

Besprochen

von

Amalie Arnheim.

Die Geschichte der Motette, die hier zum ersten Male von ihren Anfängen bis in das 19. Jahrhundert behandelt worden ist, bringt ausser einer geschichtlichen Entwicklung der Form eine Fülle von neuen Gesichtspunkten, indem sie das in Partitur vorliegende Material in Gesamtausgaben, Neudrucken usw. und die grosse handschriftliche Partitursammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin, die Karl von Winterfeld angelegt hat, eingehend bearbeitet. Für den Musikhistoriker von grösstem Interesse, bietet das Werk auch dem praktischen Musiker durch viele Beispiele Gelegenheit, sich genau über die Art der Motettenkomposition, über ihre bedeutendsten Vertreter, über die schönsten erhaltenen Melodien zu unterrichten, da bei der Darstellung besonderer Wert auf die Zeit von zirka 1500—1675 gelegt worden ist, in der die Motette in ihrer Blüte stand. Das Werk ist in 14 Kapitel geteilt, die bald mehr, bald minder ausführlich über die Entwicklung der Motetten-Komposition in Frankreich, in den Niederlanden, in Italien, England, Spanien und Deutschland berichten.

Das erste Kapitel, über die frühe französische Motette, fasst alle Forschungen der jüngsten Zeit zusammen und gibt, auf Werke von Coussemaker, Johannes Wolf, Ludwig usw. gestützt, ein Bild der Motette im 11. und 12. Jahrhundert. Die Motette ist zunächst geistliche Musik, besteht aus drei-, vier-, später zweistimmigen Sätzen. Gegen das XIII. Jahrhundert hin wird die Dreistimmigkeit vorherrschend. Die Motette setzt sich aus drei rhythmisch und melodisch verschiedenen Melodien mit drei verschiedenen Texten zusammen, Geistliches und Weltliches wird miteinander gemischt.

Das zweite Kapitel behandelt den Uebergang zur ersten niederländischen Schule und diese selbst. Das frühe 15. Jahrhundert baut alle Stimmen über demselben Text auf, legt schon Wert auf den Zusammenklang und benutzt bereits die Nachahmung und die kanonischen Künste. Engländer, vor allem Dunstable, sind die Hauptvertreter der neuen Schreibart, aber schon um 1450 tritt die niederländische Schule an Stelle der englischen und behauptete fast $1^1/_2$ Jahrhunderte ihren Platz. Die Niederländer legen noch mehr Wert auf die Polyphonie, pflegen den vierstimmigen Satz und bringen neue stilistische Probleme. Dufay z. B. legt die Melodie in die Oberstimme, schreibt aber auch polyphone Stücke, in denen jede Stimme selbständig durchgebildet ist. Interessant sind die sogenannten „Farcituren", Ausstopfungen, die sich im 15. Jahrhundert häufiger finden. Sie sind ein Mittelding zwischen Messe und Motette, z. B. ein Sanctus papale aus einer Dufay'schen Messe, in der das Sanctus, Benedictus und Osanna abschnittsweise mit einem Ave verum corpus durcheinander gemischt werden.

Das dritte Kapitel, die zweite niederländische Schule, beschäftigt sich zunächst mit einer ausführlichen Analyse eines 36stimmigen Kanons von Ockenheim, mit den Werken Heinrich Isaak's, Jacob Hobrecht's und Pierre de la Rue's. An Beispielen werden die Eigentümlichkeiten des Stiles der einzelnen Meister gezeigt. Isaak z. B. bevorzugt volksliedartige Motive, bei Pierre de la Rue finden sich schon chromatische Effekte. Eigenartig sind die niederländische Kadenzbildung und die Schlüsse. Es sei auf dieses Kapitel mit seinen zahlreichen Beispielen, interessanten Vergleichen, Bemerkungen über den Orgelpunkt, der in dem Sinne, wie wir ihn anwenden, in der älteren Musik am Schluss eines Stückes fast nie vorkam, besonders hingewiesen.

Josquin de Près und den Meistern der dritten niederländischen Schule ist das vierte Kapitel gewidmet. Von seinen Zeitgenossen, aber auch in unserer Zeit hoch geschätzt, ist Josquin als Komponist von Motetten sehr wichtig. Sein vierstimmiges „Ave Maria" gehört zu den schönsten Stücken der Motettenliteratur und erreicht mit einfachen Mitteln die grösste Wirkung. Bemerkenswert ist die reiche Stimmführung des Altes, eine Eigentümlichkeit vieler älterer Stücke, die der Altstimme besondere Bedeutung geben und die sich bei Josquin mehrfach findet. Die Behandlung des cantus firmus wird an dem fünfstimmigen

*) Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band II. Geschichte der Motette von Hugo Leichtentritt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„Stabat mater“, einer der schönsten Kompositionen des häufig gewählten Textes, klargelegt. Das Ave verum, welches dem Mozart's an die Seite zu halten wäre, wird als eins der frühesten Beispiele des Strophenliedes in der Motette herangezogen. Andere Motetten zeigen die Liedform, die Verwendung thematischer Arbeit, Tonmalerei usw., sogar eine Doppelchörigkeit in der Art der venetianischen „cori spezzati“, die bei Josquin schon lange vor dem eigentlichen venezianischen Stil vorkommt.

Das 5., 6. und 7. Kapitel behandeln Orlandus Lassus, Palestrina, die römische Schule und die venezianische Schule bis zu Giovanni Gabrieli. Jeder dieser Abschnitte erfordert ein eingehendes Studium für sich und führt in die bedeutendsten Werke ein, die jemals auf dem Gebiete der Motette entstanden sind. Orlando di Lasso zeigt die höchste Vollendung, welche die niederländische Motette erreicht hat. Auf die Eigentümlichkeiten seines Stiles, in dem sich schon italienischer Einfluss bemerkbar macht, auf Verschiedenheit der Form und des Inhalts, die Umwandlung eigener geistlicher in weltliche Gesänge und weltlicher in geistliche, Huldigungsstücke, Hochzeitslieder, Weihnachtsgesänge wird ausführlich hingewiesen. Wirksame Tonmalerei wird an einem madrigalartigen Stück „Dulci sub mutra“ gezeigt, in dem das Gemecker der Ziegen, im Text ein häufig wiederkehrendes „me, me“ sehr humoristisch musikalisch ausgedrückt ist.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Bei Konstanz Berneker steht dagegen Altes und Neues unvermittelt nebeneinander. Die Polyphonie der Chöre steht fast ganz in Abhängigkeit von Bach'scher Architektur, zuweilen in der Abschwächung Mendelssohns; an Brahms mag man bei der Themenbildung denken. Leider fehlt im Chorsatz jeglicher Wechsel mit homophonen Stellen. Dahinein treten als modernere Elemente das von Wagner's Sprachgesang befruchtete Rezitativ, die etwas opernhaften aber gesangsreichen Arien und das oft mit sehr schönen Mitteln arbeitende farbige Orchester. Sicher hätte Berneker Packenderes geleistet, wenn er einen geeigneteren Text gewählt hätte. Aber diese Zusammenstellungen kurzer Bibelsprüche oder im biblischen Stil gehaltener Sätze zwingen bei jeder grösseren Form zu jenen endlosen Wiederholungen, die bei uns immer den Eindruck des Veralteten hervorrufen. So nimmt der in vier Minuten leicht zu lesende Text der Passionskantate in der Vertonung anderthalb Stunden in Anspruch. — Aber immerhin: in einem Chore, wie „Unser keiner lebt ihm selber, unter keiner stirbt ihm selber“ wirkt eine ganz hervorragende Charakterisierungskraft. Wäre nur die Aufführung besser gewesen; aber so wirkte als Unsicherheit, was ein gänzliches Verfallen sein konnte. Ich habe immer wieder im Stillen gewünscht, der philharmonische Chor nähme sich dieser — leicht zu kürzenden — Passionskantate an. Die Solisten dürfte man dann beibehalten, vor allem die Altistin Herta Dehmlow und den seine schöne Arie „Sehet, welch eine Liebe“ prachtvoll vortragenden Baritonisten Johannes Bischoff von unserer königlichen Oper.

Ja, der philharmonische Chor! Er dürfte sich mit Recht den Ehrennamen „Bach-Chor“ beilegen. Denn das sind doch immer die herrlichsten Abende, wenn er aus dem unerschöpflichen Borne des Riesenwerkes dieses „göttlichen Vaters der Harmonie“ (Beethoven) schöpft. Und auch in dem Wortspiele „Nicht Bach, Meer sollte er heissen“ hatte Beethoven recht. Eine Urwelt ist er von Urkräften gefüllt, die überall walten und auch dort plötzlich hindurchbrechen, wo man Bach im Banne seiner Zeit, seines äusseren Lebens, ja seiner unbegrenzten kunsthandwerklichen Fähigkeit sieht. Denn es ist ja Zwang des Menschlichen, dass auch ein Bach oft „Gelegenheits-Komponist“ in jenem Sinne war, dass er manches schrieb, weil irgend ein Fest kam oder weil eben Geist, Feder und Hand zu tun haben wollten. Aber dann ist irgend ein Wort in den, ach so ungeschickten, Texten, das auf die stets wache Phantasie Bach's geradezu einschlägt: Aufspringt der Riese, aller Alltag ist abgeschüttelt, alle Abhängigkeit von zeitlicher Begrenztheit — Bach schaut und kündet die grandiosen Gesichte seines Inneren. Ich halte Bach für den phantasiekräftigsten aller Musiker in der Hinsicht, dass er eine ungemein dramatische Bildkraft in sich besass. Er sieht sofort, was im Worte verkündet wird. Daher seine grossartige Art der Tonmalerei, die nicht vom Klang des Wortes befruchtet wird, sondern von der inneren Vorstellung, von der jenes Wort kündet. Deshalb ist auch Bach — welches Glück für uns — nicht abhängig vom poetischen Werte der Dichtungen, die er komponiert. Dass die Textworte geschmacklos sind, dass eine trockene Reimerei sich für

Poesie ausgibt, behindert ihn kaum, da er sich in die Vorstellungen versenkt, die vor aller Wortgebung liegen. —

Es gibt kaum eine grössere Gesangskomposition Bachs, an der man nicht diese urdramatische Anlage nachweisen könnte. Als besonders charakteristisches Beispiel hebe ich aus dem 1723 komponierten herrlichen „Magnificat", das der philharmonische Chor meisterhaft ausführte, die zwei ersten Verse heraus:

Magnificat anima mea Dominum: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. (Hoch preiset meine Seele den Herrn; und mein Geist frohlocket in Gott, meinem Heile). Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes (denn er hat angesehen die Niedrigkeit seiner Magd; siehe von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter). Da Bach den ganzen Dankhymnus im Stile eines grossen Chorwerkes zu vertonen beabsichtigte, konnte die nächstliegende dramatische Vorstellung nicht festgehalten werden, wonach Maria in ihrem ersten Muttergefühl in den Lobgesang ausbricht. Diese solistische Vorstellung konnte auch um so eher aufgegeben werden, als seit Jahrhunderten das Magnificat zum typischen Lobgesang, geradezu zum Symbol des Dankesjubels der von ihrem Gotte überreich begnadeten Seele geworden ist. So schafft auch Bach den Lobgesang der Menschheit, der Weltseele. Ein wogendes Durcheinander des fünfstimmigen Chores, dessen Branden durch die rhythmische Fertigkeit der Deklamation gebunden wird; das wechselseitige Spiel der Chormassen gegen das im Strahlenglanz der Bläser jauchzende Orchester lassen Himmel und Erde im Wettbewerb des Lobens erscheinen.

Daraus löst sich mit dem: et exultavit die Stimme der jungen Mutter zu einer ganz von kindlicher Liebe erfüllten süssen Melodie. Und immer abgeklärter runden sich die Züge zum Madonnenbilde (wie Spitta den 2. Satz nannte), wenn die Magd in tiefer Demut erschauert, weil gerade sie in ihrer Niedrigkeit von Gott zum Wunder ersehen worden. Eine Oboe d'amore begleitet diesen Satz, der beim „Ecce" aus dem H-moll in ein klares D-dur übergeht. Freudig spricht sie es aus, dass sie selig wird gepriesen werden — die Oboe d'amore spielt ruhig ihr Demutsthema weiter — von allen Geschlechtern. Diese Stelle ist besonders charakteristisch für Bach's Phantasie. Das prophetische Wort Marias wird zum schauenden Gesichte der Zukunft. Mit geradezu erschreckender Gewalt tritt bei dem omnes generationes der Chor ein. Ein Wühlen und Ringen, ein Daherstürmen sich drängender Massen. Das Meer der Menschheit wogt heran, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. Die Einsätze folgen sich immer rascher, zum Schlusse treten sie alle auf cis ein, so furchtbar, dass die Instrumente vor Schrecken nur vereinzelte Töne stammeln können. Aber die Lähmung ergreift alle — eine Fermate. Dann nach dem überschäumenden Sturm und Drang in stiller, leicht melancholisch gefärbter Fassung nochmals „alle Völker, alle". Was brachte den Wandel? Bach hat den Tod gesehen, dem all dieses unendlich scheinende Leben anheimfällt: Geschlecht auf Geschlecht. So entrollen diese beiden Anfangsverse ein Weltendrama: Himmel und Erde stehen in Bewegung, der ganze gewaltige Makrokosmos, weil ein einziger Mikrokosmos einer armseligen Menschenfrau von Gott der Begnadung gewürdigt worden. Und alle Zeiten huldigen der hehren Offenbarung, vom Anhauch des Ewigen geweckt, alle, die rasch verwelken im irdischen Kampfe. —

Ausser dem Magnificat brachte der philharmonische Chor zwei wenig bekannte Kantaten (No. 105 und 154 der Bachausgabe), deren jede den quellenden Reichtum ihres Schöpfers aufs neue verkündeten. —

Es ist für ein neues Werk nicht vorteilhaft, wenn man es mit solchen Eindrücken in Kopf und Herzen zum erstenmal hört. Unseres verdienten Singakademiedirektors Georg Schumann „Ruth" hat eine sehr warme Aufnahme gefunden, der ich leider nicht so ohne weiteres zustimmen kann. Ein ärgeres Stilgemisch, als in diesem Werke, wo neben Bachischer Chorführung meyerbeerartige Arien stehen, kann ich mir eigentlich nicht denken. Dazu noch das Aufblasen der nur in ihrer idyllischen Schlichtheit schönen Ruth-Episode zu einer umständlichen Staatsaktion mit grossen Aufzügen, Geistererscheinungen u. dgl. Ueberhaupt erinnert das Ganze an die doch recht fatale Gattung der geistlichen Oper. Im einzelnen bieten diese biblischen Szenen viel Schönes, vor allem in den sehr geschickt geführten und im Farbenauftrag recht glücklichen Chören. Am besten gefielen mir freilich die schlichten Chorsätze, in denen des Komponisten Natur sich mir am ungezwungensten auszuleben scheint.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes. E. V. Am 29. März fand an dem Musiklehrerinnenseminar von Frl. Agnes Kuhls, Göttingen, ein Examen nach den Bestimmungen des Verbandes statt. Der Prüfung unterzogen sich die Damen Eva Schirmacher, Hanna Kaiser,

Irmgard Lutz, Gertrud Rosenberg, ausserdem Marie Kraussoldt, Schülerin von Herrn Ludwig Riemann aus Essen, welche der Prüfung als Externe angegliedert war. Sämtliche Damen bestanden die Prüfung, und zwar mit den Prädikaten „Recht gut", „Gut" und „Genügend". Zu Aufsatzthemen waren gewählt: „Haydn, der Vater der Symphonie", „Robert Schumann und seine Eigenart", „Welche Sonaten von Beethoven sind nicht im eigentlichen Sonatenstil geschrieben?", „Die Reformideen von Richard Wagner in ihren Hauptzügen". Die Themen der methodischen Klausurarbeit lauteten: „Nach welchen Grundsätzen ist der rechte Pedalgebrauch zu lehren?" „Der Anschlagsakt, Arten und Gattungen des Anschlags". Als Prüfungskommissare fungierten Herr Musikdirektor Franck, Cassel, und Fräulein Anna Morsch, Berlin.

Im 6. Konzert der Königl. Musikschule zu Würzburg führte der Direktor, Professor Max Meyer-Olbersleben, in einer wohlgelungenen Aufführung ein eigenes Werk, „Der Blumen Rache" für gemischten Chor und Orchester auf. Den weiteren Teil des Programmes füllten Kompositionen von Professor Dr. Adolf Sandberger: Vorspiel und Finale des 3. Aktes der Oper „Ludwig der Springer", symphonischer Prolog „Riccio" und eine Reihe Lieder, die von Hofopernsänger Grosch wirkungsvoll vorgetragen wurden.

Theodor Schönberger, Berlin, der sich als Klavierpädagoge eines ausgezeichneten Rufes erfreut, gab am 19. März einer Reihe seiner vorgeschrittenen Schüler und Schülerinnen Gelegenheit, sich vor grösserer Oeffentlichkeit hören zu lassen. Das ernste und anspruchsvolle Programm mit Werken von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, Reger zeugte schon an sich von den vornehmen und künstlerischen Bestrebungen, wurde aber auch nach allen Richtungen in so befriedigender Weise gelöst, dass es dem Lehrer für seine vortreffliche Leitung, den Schülern für fleissiges Studium Ruhm und Ehre eintrug.

Das von Oskar Anderlik geleitete Musikinstitut zu Hohensalza legte in seinem am 28. März stattgefundenen Schüler-Konzert Zeugnis von der im Laufe des Winters geleisteten Arbeit ab. Es kamen Solo-Klavier- und Violinstücke leichteren und schwereren Genres zu Gehör, sehr erfreuliche Leistungen bot das Schülerorchester in der „Lodoiska-Ouvertüre" von Cherubini, der „Meditation" von Gounod und dem Schubert'schen „Marche héroique".

Das 19. Schülerkonzert, welches Professor Heinrich Janoch zu Brünn am 17. März mit seinen Schülern und Schülerinnen veranstaltet hatte, war von ausgezeichnetem Erfolge gekrönt und bestätigte von neuem den Ruf, den Heinrich Janoch schon längst sich als ganz hervorragender Pädagoge erobert hat. Die meisten Vorträge überschritten die Ansprüche, die man gewohnt ist, an Schülerleistungen zu stellen, und zwar nicht nur bezüglich der technischen Leistungen, sondern auch hinsichtlich der künstlerischen Abrundung. Zum Vortrag kamen u. a.: Mozart „Konzert A-dur", Beethoven „Konzert Es-dur", Balakirew „Islamey", Liapounow „Ukrainische Rhapsodie" und eine Reihe kleinerer Sätze von Bach, Chopin und Liszt. Unterstützt wurde das Konzert durch den heimischen Sänger Otto Schubert, der Lieder von Brahms, Strauss und Bruckmüller unter lebaftem Beifall vortrug.

Frl. Luise Soest, Kassel, hatte sich zu dem Vortragsabend ihrer Schüler und Schülerinnen, 20. März, ein ebenso fesselndes wie anmutiges Programm zusammengestellt, welches das Motto trug: „Der Wald in Musik und Dichtung". Unter Mitwirkung eines von ihr geleiteten Chors, eingefügter Deklamation und Liedern, vorgetragen von Frl. Melching, entrollte das Programm, mit den Chor von Mendelssohn „O Täler weit, o Höhen" einleitend und desselben Meisters „Abschied vom Walde" ausklingend, ein so einheitliches Bild vom Leben und Weben im Walde, vom Frührot bis zum Aufblinken der Sterne, innerhalb dieses Rahmens dennoch den verschiedensten Altersstufen Gelegenheit bietend, sich harmonisch in das Ganze einzufügen, dass man die originelle Aufführung gern als vorbildlich für Schülerkonzerte hinstellen kann. Unter den Komponisten der Jugendliteratur waren die Namen: Parlow, Nölck, Förster, Merkel, Wolff, Volkmann, Jensen, Schumann, Jadassohn u. a. vertreten.

Konzertsänger Otto Süsse, Berlin, ist als Gesangslehrer an das Dortmunder Konservatorium, Direktoren Holtschneider und Hüttner, berufen worden.

Vermischte Nachrichten.

Wie mitgeteilt wird, ist eine Herausgabe der Briefe Joseph Joachims für das nächste Jahr beabsichtigt. Die Herausgabe liegt in den Händen seines Sohnes Dr. Johannes Joachim in Göttingen, Wilhelm Weberstr. 17, und seines langjährigen Freundes Professor Andreas Moser in Berlin W. 62, Lutherstr. 28. Im Interesse möglichster Vollständigkeit werden alle, die sich im Besitze von Briefen des Meisters befinden, gebeten, dies den Herausgebern oder der Verlagshandlung Julius Bard in Berlin W. 15 mitzuteilen.

Aus der Hinterlassenschaft des hier kürzlich verstorbenen Komponisten Albert Dietrich, des Jugendfreundes von J. Brahms, sollen demnächst eine Anzahl wertvoller Manuskripte zur Versteigerung gelangen. Darunter in erster Linie die Klara Schumann gewidmete „Fis moll-Sonate" von Brahms, in sauberer Reinschrift und (bei Brahms eine Seltenheit) von ihm signiert, und die Begleitung zu einem Schubert'schen Liede. Von Schumann das Autograph der Dietrich gewidmeten „Märchenerzählungen" sowie Skizzen zur Ballade „vom Pagen und der Königstochter", von Mendelssohn ein Brief an Dietrich's Vater vom Jahre 1847. Ferner eine Anzahl Briefe von Brahms.

Im Musik-Salon Bertrand Roth zu Dresden kamen in den letzten drei Matineen zeitgenössische Tondichter mit einer Auswahl ihrer Werke zu Gehör. Zunächst Giovanni Sgambati mit Instrumentalwerken: Solo-Klavier, Violine, Violoncello mit Klavier und ein Klavierkonzert op. 15. Dann Sigfrid Karg-Elert mit einer Reihe „Gesänge", Soloklavierstücken und einer Sonate op. 71 für Klavier und Violoncello. Die dritte Matinee brachte Harfenvorträge von Johannes Snoer mit Werken von N. v. Wilm, Dubois, Snoer und Durand.

In Elbing gelangte am 28. März in der St. Marienkirche unter Leitung Musikdirektor Rasenberger's Bach's „Matthäus-Passion" zu ausgezeichneter Wiedergabe. Mitwirkende waren: der Elbinger Kirchenchor, St. Annen-Kirchenchor, Chorklassen derOberrealschule und derAltstädtischen Knabenschule, Kapelle des Deutsch-Ordens-Infanterie-Regiments No. 152 aus Marienburg und die Solisten: Frau Kimpel-Potsdam, Fr. Rasenberger-Elbing, Alfred von Fossard-Berlin, Franz Fitzau und Paul Runge-Danzig, Orgel: Hauptorganist Krieschen-Danzig, Cembalo: Fr. Prof. Dorr-Elbing.

Professor Carl Panzner wurde für die nächste Saison zum Leiter der zehn grossen Philharmonischen Konzerte in Hamburg, an Stelle von Professor Fiedler, gewählt.

Die probeweise Einführung des Klavierunterrichtes ist an den russischen Schulen beschlossen worden. Man will den Klavierunterricht nicht nur an den Gymnasien, sondern auch an den höheren und den Bürgerschulen obligatorisch machen. Er soll ebenso wie der Gesang gelehrt werden. Zuerst lernen die Schüler die Noten und etwas von der Harmonielehre, in den Gymnasien soll sogar das Studium des Kontrapunktes obligatorisch sein. Volkslieder und leichtere Melodien müssen die Schüler nach Gehör spielen, alsdann werden die Fortgeschrittenen die Werke der Meister zu spielen bekommen. Unter den Schülern und Schülerinnen Russlands hat diese Neubestimmung grosse Freude hervorgerufen. Am 1 April wird in Petersburg und Moskau bereits in den neuen Klassen der Musikunterricht einsetzen.

Wie von verschiedenen Seiten gemeldet wird, hat der berühmte Kontrabassist und Dirigent Sergei Kussewitzky gemeinsam mit seiner Gattin Natalie eine philanthropische Stiftung „Russischer Musikverlag" ins Leben gerufen. Sie gründeten eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, die nach dem Gründungsdokument das Ziel verfolgt, „das hergebrachte Abhängigkeitsverhältnis der Komponisten von dem Verleger durch völlige Ausschaltung des Verlegergewinnes zu beseitigen und dadurch die wirtschaftliche Selbständigkeit des Komponisten zu fördern". Zu diesem Zwecke haben die Gründer das Unternehmen zunächst mit einer Million Mark ausgestattet, stellen aber für den Bedarfsfall weitere Summen in Aussicht. Eine wichtige Einrichtung des Verlags ist die Einsetzung eines musikalischen Beirats, der aus fünf Personen besteht. Er gibt über alle eingereichten Kompositionen sein Gutachten ab und nur bei absoluter Majorität wird das Werk gedruckt. Der Komponist erhält zunächst ein festes Honorar, dass je nach der Grösse und Art des Werkes zwischen dem Minimum von 100 Mark (für kleine Klavierstücke und Lieder) bis zu 6000 Mark (für eine Oper oder ein Ballett) variiert.) In ganz besonderen Fällen, aber nur auf einstimmige Empfehlung des musikalischen Beirats hin, kann auch dieses Maximum des Honorars noch überschritten werden. Ferner erhält der Komponist einen steigenden Anteil an den Erträgnissen seines Werkes, der aber, bis die Herstellungskosten der Noten gedeckt sind, auf 25 Prozent beschränkt bleibt. Nach dem Tode des Komponisten gehen diese Bezüge seinen Erben zu. Die Werke werden in der Reihenfolge ihrer Annahme gedruckt. Mit der Drucklegung allein wird sich der Russische Musikverlag aber nicht begnügen, er wird auch in anderer Weise für Propaganda sorgen, vor allem durch Veranstaltung von öffentlichen Aufführungen der betreffenden Werke.

Bücher und Musikalien.

Hermann Ritter: Drei Divertissements für zwei Violinen und Altviola.

Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Die drei Divertimente für zwei Violinen und Altviola sind Werken von Mozart (op. 19 und 25) und Beethoven (op. 9 und 12) entlehnt und bilden einen äusserst schätzenswerten Beitrag zur Pflege der klassischen Hausmusik. Mit feinem Verständnis wählte Professor Hermann Ritter geeignete Sätze aus den Werken der vorgenannten Altmeister

aus und stellte sie zu drei Suiten mässigen Umfanges zusammen. Dass der musikalische Gehalt dieser drei Werke ganz bedeutend sei, braucht wohl kaum erst erörtert zu werden. Es kommt diesen Arbeiten sehr zu statten, dass die Ritter'sche Altviola infolge besonderer Klangkraft wie auch eigenartiger Klangfarbe für die Kombination mit den beiden Violinen fast wesentlich besser geeignet erscheint als die gewöhnlich im Gebrauche befindliche Bratsche Zugleich ist auch erwünschte Gelegenheit geboten, aufs neue die kundigen Musikfreunde auf das tonlich so ungemein ausgiebige und musikalisch vorzügliche Instrument Ritter's hinzuweisen. Der Herausgeber hat sich die genaue Bezeichnung der einzelnen Stimmen sehr angelegen sein lassen und auch die überaus praktische Anordnung getroffen, dass die erste Violinstimme zugleich die Partitur des Ganzen bildet. Wir begrüssen die vorzügliche Arbeit mit besonderem Vergnügen und voller Hoffnung, dass sie die weiteste Beachtung aller musikalischer Kreise in Bälde finden möchte. Als Materialien für die Uebung im Zusammenspiel und als Vortragswerke kann man sich — handelt es sich einmal um irgend welche Bearbeitungen — kaum etwas Besseres wünschen.

Chr. Sinding, op. 82. Studien und Skizzen für Pianoforte.
op. 89. Drei Stücke für Violine mit Pianofortebegleitung.

Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Christian Sinding's neues Klavierwerk op. 82 enthält zehn Studien höherer Art. Die Ueberschriften: Entschluss, Impromptu, Skizze, Geflüster, Studie, Erinnerung, Caprice, Etüde, Beim Becher und Humoreske bezwecken anscheinend nur ganz im allgemeinen die Phantasie des Spielers auf einen gewissen Punkt hinzulenken. Des Komponisten klangvolle Behandlung des Instruments, seine Art der weitgriffigen Akkordausnutzung, die verhältnismässig einfachen, dem Gedächtnisse sehr entgegenkommenden melodischen Bildungen, endlich auch die interessanten harmonischen Kombinationen — aus alledem ergibt sich das Gepräge, das den vorliegenden Klaviersachen eine bestimmte Charakteristik verleiht. Uebrigens klingen alle diese Stücke schwerer, als sie in Natur wirklich sind. Viele von ihnen sind zum Vortrag recht gut zu verwenden, andere wieder dienen ebenso vortrefflich als ausgesprochene Studien, auch wenn sich Sinding in keiner von ihnen von irgend einer neuen und überraschenden Seite zeigt.

Sehr hübsch sind die das op. 89 bildenden drei Violinstücke. Sinding schreibt hier so klar und einfach wie nur irgend denkbar, und gleichsam absichtlich sind sowohl in der Prinzipal- als auch in der Pianofortestimme alle Schwierigkeiten vermieden. Sämtliche drei Stücke (Ständchen, Alte Weise und Abendlied) verlangen lediglich schönen, auf tadellose Wiedergabe der Kantilene ausgehenden musikalischen Vortrag. Man wird lebhafte Freude an diesen geschmackvollen Sachen haben.

Eugen Segnitz.

Walt Jaeger, op. 1. Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung.
Ballade „Und die Sonne machte" von E. M. Arndt. Für 4stimmigen Männerchor.

Praeger & Meier, Bremen.

An diesem op. 1 kann man insofern seine Freude haben, als sich in ihm ein geläuterter Geschmack und eine grosse Sicherheit im Aufbau und besonders in der Stimmführung ausspricht. Vorzüge, denen man in einem op. 1 nicht allzu oft begegnet. Besonders interessant und gut geformt ist die zweite Nummer „Wohl- und Missklang", in der durch geschickte, kanonische Behandlung der Singstimme sehr drollige und eigenartige Effekte erzielt werden. Auch der Männerchorballade ist ein tadelloser Satz und konzise Geschlossenheit nachzurühmen, nur machen sich in der ersten Strophe einige Deklamationsfehler unliebsam bemerkbar, da zu wiederholten Malen kurze Fürwörter wie „ihr" und „wir" betont werden, deren Betonung wenn sie nicht ausdrücklich durch den Sinn der Worte bedingt ist, durchaus gegen das rhythmische Gefühl der deutschen Sprache verstösst.

Paul Scheinpflug, op. 10. Zwei Männerchöre.
1. Selige Nächte (Karl Henkell) für Chor, Doppelquartett und Solo-Violine.
2. Der Eidervogel (Henrik Ibsen) a cappella.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Die Kompositionen P. Scheinpflug's bieten ein getreues Spiegelbild von den Bestrebungen unsrer Fortschrittssezessionisten. Eine gewisse Vornehmheit der Physiognomie und ein ernstes Ringen nach neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten geben anfangs dem Satz etwas apartes und eigenartiges, aber das ruhelose Suchen nach neuen Akkordfolgen und das Fehlen jeder natürlichen Empfindungswärme lassen bald unser Interesse wieder erkalten. Wie Scheinpflug in seinem Worpsweder Zyklus durch die Vereinigung der Singstimme mit Klavier, Violine und Englischem Horn oft überraschende Effekte zu erzielen wusste, so glaubte er hier die Vertonung des in überschwenglicher Liebesseligkeit förmlich zerfliessenden Gedichtes „Selige Nächte" dadurch besonders reizvoll zu gestalten, dass er dem Chor noch ein selbstständig geführtes Doppelquartett und eine Solo-Violine mit beifügte, eine Zusammenstellung, die sich gewiss vortrefflich künstlerisch verwerten lässt, wenn sie von einer wirklichen Schöpferkraft zur Ausführung gelangt; aber diese Schöpferkraft

will sich leider nicht einstellen. Interessante und uninteressante, schön und hässlich klingende Einzelheiten stehen in buntem Gemisch nebeneinander und wenn sich einmal die neun verschiedenen Stimmen zu einer sieghaften Steigerung vereinigen, so fragt man sich: Warum dieses Aufgebot, da der in gleichmässiger Liebesschwärmerei dahinplätschernde Text nirgends die geringste Veranlassung dazu bietet? Offene Quinten- und Oktavenfortschreitungen verstehen sich bei einem Fortschrittler neuer Observanz ganz von selbst. So endigt zwei Mal die eine Phrase mit dem H-dur-Akkord in enger Lage, und die folgende beginnt genau in derselben Lage mit B-dur. Es werden aber zuweilen der menschlichen Stimme Intervalle zugemutet, die ihre von der Natur gezogenen Grenzen überschreiten und daher unrein und falsch klingen. Gleich die Stelle auf S. 5, wenn der Bass dis e und darüber der erste Tenor mit der Solo-Violine e fis und dazwischen noch zwei Stimmen cis intonieren, ist von peinlicher Klangwidrigkeit, ebenso wenn auf der letzten Seite der Chor plötzlich nach Des-dur ausweicht, dieser Akkord sechs breite Achtel festhält und die Solo-Violine sich darüber wie zum Hohn auf dem ein- und zweigestrichenen A in Oktaven hin und her schaukelt. Durch eine technische Ungeschicklichkeit auf S. 12 geht auch der Eintritt des sechsten Taktes — durch die Oktavenschritte der äusseren Stimme und durch den überaus lahmen Bass — jeder Wirkung verlustig. Abgesehen von diesen Kruditäten birgt die Art und Weise, wie der Komponist den Schluss ausklingen lässt, bei einem halbwegs spottsüchtigen Publikum noch eine besondere Gefahr. Nachdem nämlich das Gedicht nach unzähligen Textwiederholungen endlich glücklich zu Ende geführt worden, ist der Chor noch dermassen in seiner Verzücktheit befangen, dass eine Stimme nach der anderen wieder von vorn anfängt „Jetzt kommen die seligen Nächte". Nun denke man sich eine Schar von 100 teutonischen Recken dermassen vom Liebesrausch ergriffen, dass sie zuletzt nicht mehr zusammenhängende Sätze, sondern nur noch abgerissene Worte im verhauchenden pp zu stammeln vermögen wie: (Chor): Selige Nächte, (Soli): Nächte, (Chor): Nächte, (Soli): Selig! (Chor): Selig! Wird es nicht schwer halten, bei einem derartigen Liebesgestammel ernsthaft zu bleiben und böte diese Situation nicht ein treffliches Motiv für einen Humoristen wie Wilhelm Busch oder Mark Twain? Der zweite Chor, „Der Eidervogel", enthält wohl auch harmonische und modulatorische Ueberraschungen, ist aber im ganzen einfacher gesetzt und bietet zu kritischen Bemerkungen weder im guten noch schlimmen Sinne besonderen Anlass.

Arno Kleffel.

Vereine.

Verein Leipziger Musiklehrerinnen.

Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Aus dem eingesandten Jahresbericht ist die rührige Tätigkeit zu erkennen, welche der Verein in seinem letzten Geschäftsjahr entfaltet hat. Es fanden ausser 7 geschäftlichen Sitzungen 5 musikalische Vortragsabende statt, in welchen in der Hauptsache moderne Vokal- und Instrumentalwerke zu Gehör kamen. Ferner veranstaltete der Verein in Gemeinschaft mit der Leipziger Ortsgruppe der Int. Musik-Gesellschaft als Erinnerungsfeier zu Richard Wagner's 25jährigen Todestag eine Matinée, in welcher Professor A. Smolian einen Vortrag über „Parsifal" hielt, der durch Klavier- und Gesangsvorträge unterstützt war. Im November fand ein „Tee-Abend" zum Besten der Unterstützungskasse statt, bei welchem eine Reihe ernster und heiterer Werke, Deklamationen und Reigentänze zur Aufführung kamen. Zum „Musikpädagogischen Kongress", Pfingsten 1908, Berlin, war Frl. Held als Delegierte entsandt, die am 4. Juli in einer Sitzung darüber berichtete. Ueber die Gesangsmethode von Dr. Rutz berichtete an einem anderen Abend Frau Anna Bach. Ausserdem fand im Sommer ein „theoretischer Fortbildungskursus" statt, von Herrn Stefan Krehl geleitet, der eine Reihe älterer und neuerer Werke nach den Prinzipien der modernen Harmonik analysierte. Zu erwähnen sind noch eine „Schüleraufführung" und eine „Weihnachtsfeier". Der Verein zählt gegenwärtig 52 ordentliche, 2 ausserordentliche und 2 Ehrenmitglieder. Vorsitzende ist Frl. Anna Held.

Verein akad. geb. Musiklehrer und -Lehrerinnen in Essen.

Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Da der langjährige 1. Vorsitzende Herr Ludwig Riemann infolge Arbeitsüberbürdung den Vorsitz abgab, wählte der Verein den Königl. Musikdirektor Herrn Beckmann zum 1. Vorsitzenden, der aber das Amt nur ein Jahr verwaltete. An seine Stelle wurde Herr Riemann im Januar 1909 wiedergewählt, der nun den Verein zu neuem Leben erwecken soll. Die mühevollen, lobenswerten Arbeiten und Verhandlungen, die der Musikpädagogische Verband mit dem Staate gepflogen und die bekanntlich teilweise zu günstigen Ergebnissen geführt haben, finden leider noch immer nicht die Anerkennung unter den einzelnen Mitgliedern. Die Schwerfälligkeit der Regierung inbezug auf Genehmigung unserer Gesetze und würdiger

Examinas führt schliesslich zu einer Ermattung im Kampfe mit dem Proletariat: so denken lässige Mitglieder, aber mit Unrecht. Es ist Pflicht und Schuldigkeit, die unermüdlichen Bestrebungen unseres Verbandes durch Festhalten, Arbeiten und Werben zu belohnen nnd dieses durch kräftiges Mitarbeiten in den einzelnen Provinzvereinen zu betätigen. Nur durch Mut, Hoffnnng und Ausdauer kann die Arbeitsfrendigkeit erstarken! In Ermangelnng dieser Einsicht wurde der Verein von einzelnen Mitgliedern wegen lähmender Interesselosigkeit befreit. Der Verein zählt heute 31 Mitglieder. Von einigen Darbietungen machte nur ein Vortrag von Dr. **Neitzel** über „Chopin“ Anspruch auf fachwissenschaftliches Interesse.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Prof. Julius Hey
Gesang-Unterricht.
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's
Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24,
Sprechstunde 12—1.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN W1., Kaiserallee 176.

Bianka Morill, **Gesangspädagogin. Dresden,** Münchenerstrasse 17 p.
Ausbildung aller Stimmgattungen nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.**
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Berlin W., Ansbacherstrasse 40. I
Ausbildung im Gesang.
Kurse in Sprechstimmbildung und Atemtechnik
(Methode A. Kuypers)
als Grundlage für Deklamations- und Gesangunterricht u. zur Gesundschulung kranker Stimmen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.**
Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 350 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique-Rythmique. Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

EDITION PRAEGER & MEIER, BREMEN.

Novitäten von Walt Jaeger

3800/02 **Walt Jaeger.** op. 1. Drei Duette für Sopr. u. Alt mit Klavier: kompl. net M. 2.— 1) Unmögliche Dinge, — 2) Wohl- nnd Missklang, — 3) Tanzlied.

3803a/b **Walt Jaeger,** Ballade: „Und die Sonne machte den Ritt nm die Welt“ für Männerchor. Partitur und Stimmen: M. 1.60

3805/08 **Walt Jaeger,** op. 2. Vier Lieder für eine hohe Stimme mit Klavier kompl. net. M. 2.— 1) Wenn schlanke Lilien wandelten, — 2) Ich zog mir einen Falken, — 3) O du! Um einen leisen Blick, — 4) Ich hab' es nicht gewusst, was Liebe ist.

Von allen Musikkennern glänzend aufgenommen!

Einzelne Nummern

des „Klavier-Lehrer“ à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter“ à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig.

Soeben erschienen:

Neue Kompositionen

von

Christian Sinding.

Studien und Skizzen für Klavier, op. 82.

Nr. 1.	Entschluss	M.	1,50
„ 2.	Impromptu	„	1,25
„ 3.	Skizze	„	1,75
„ 4.	Geflüster	„	1,25
„ 5.	Studie	„	1,25
„ 6.	Erinnerung	„	1,25
„ 7.	Caprice	„	1,25
„ 8.	Etude	„	1,25
„ 9.	Beim Becher	„	1,25
„ 10.	Humoreske	„	1,25

Drei Stücke für Violine mit Klavierbegl., op. 89.

Nr. 1.	Ständchen	M.	1,80
„ 2.	Alte Weise	„	1,50
„ 3.	Abendlied	„	1,50

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Georg Plothow
Musikalienhandlung & Leihanstalt
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

KARN HARMONIUM

bewährtes Fabrikat seit 1868,
über 57 000 im Gebrauch.
D. W. KARN,
HAMBURG 36.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. **R. M. Schimmel,**
Berlin W.,
Kurfürstenstr. 155 pt.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Schüleraufführungen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fränl. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen
für Klavier, Gesang, Violine, Theorie
durch die Leiterin
Frl. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Hohenzollerndamm 6.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Answahlsendungen für längere Zeit.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W.. Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Klavierbau, Klavierkomposition und Klavierspiel in kurzgefasster geschichtlicher Darstellung.

Von

Professor Emil Krause, Hamburg.

(Schluss.)

Von den Vorteilen der Dämpfung hat die Mozart'sche Klavierschule, repräsentiert durch Clementi (1752—1832), J. Dussek (1761—1812), J. B. Cramer (1771—1858), J. Field (1782—1837), C. Czerny (1791—1857), Jg. Moscheles (1794—1870) und andere, in ihren vielen Studien-, Kammer- und Konzertwerken zuerst ausgiebigen Gebrauch gemacht und die Aufhebung und Benutzung der Dämpfungsmechanik durch Zeichen vorgeschrieben, wogegen andere Komponisten, unter ihnen J. N. Hummel (1778—1837), ebenfalls ein wichtiger Vertreter dieser Schule, auf das Pedal fast ganz verzichteten. Der Mozart'sche Stil, der nach Seite der Eleganz hin gegen die Vorgänger Scarlatti und Ph. Em. Bach besonders in den Sonaten und weiteren Kammermusikwerken verhältnismässig geringen Fortgang zeigte, fand jedoch in den Hauptvertretern seiner Schule eine ausserordentliche Steigerung, wenngleich diese Steigerung, so Vorzügliches sie auch klanglich bot, vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus eher ein Rückschritt genannt werden könnte. Auf die Weiterbildung der Technik hatte Czerny vor allem in seinen vielen, für jede Stufe des Klavierspiels geschriebenen Studien wichtigen Einfluss; desgleichen Clementi und J. B. Cramer in ihren unvergleichlichen, geistig höher stehenden Etüden. Beethoven war, wie aus authentischen Ueberlieferungen hervorgeht, kein ausserordentlicher Klavierspieler im rein virtuosen Sinne, da seine Reproduktion hinter der Mozart's, Clementi's und des späteren Mendelssohn zurückstand. Er, der Gewaltige, der das gesamte Gebiet der Klaviermusik in Sonate, Kammermusik, Konzert etc. titanenhaft beherrscht, vereinigt alles im idealen Sinne. Kraft seiner Genialität stellt Beethoven nach jeder Richtung hin an die Ausführung seiner Werke die höchsten Ansprüche nicht nur geistig, sondern auch rein technisch. Die Technik des Spiels bleibt ihm aber immer nur das dem Ausdruck dienende unerlässliche Mittel. Als Beethoven 1818 seine Sonate op.

106 für das Hammerklavier schrieb, hatte das Instrument bereits eine den hohen technischen Anforderungen entsprechende Vollkommenheit erlangt. Wurde von der Mozart'schen Schule als von derjenigen grossen Zahl von Komponisten und Virtuosen gesprochen, die das in Mozart ruhende Einfache vornehmlich nach äusserer Seite hin weiter ausführten, so ist das gleiche von vielen Zeitgenossen und Nachfolgern Beethoven's zu sagen. Auch sie waren, angeregt durch die Taten des Grössten aller Instrumentalkomponisten, in erster Linie bestrebt, dem Instrument klanglich alles Erdenkliche abzugewinnen. Die Vollkommenheit des Hammerklaviers, der schon früher Rechnung getragen wurde, war den späteren Komponisten noch umsomehr willkommen, als die wachsende Ausführungsfähigkeit der Virtuosen auch ein Wachsen des Schwierigkeitsgrades der Werke zuliess.

Die neue und neueste Zeit hat inbezug auf die Technik des Spiels zwei wichtige Momente zu verzeichnen, die in steter Ausbildung begriffene Passage und daneben die Behandlung des Instruments nach Seite orchestraler Klangwirkung. Beide Faktoren, die sich in voller künstlerischer Vollendung bei Beethoven vereinen, wurden von dem bedeutenden Zeitgenossen Beethoven's, dem zauberisch romantischen Schubert (1797—1828), und manchen späteren Komponisten gepflegt. C. M. v. Weber (1786—1826), Fr. Kalkbrenner (1788—1849), D. Steibelt (1765—1825), J. Moscheles etc. sind, als Zeitgenossen und Nacheiferer Hummel's, Nachzügler Mozart's. Man hat von dort an bis auf die Gegenwart vier weitere Komponisten als Hauptvertreter des Klavierstils hinzustellen, denen sich eine grosse Zahl von Nacheiferern anschliesst. Es sind F. Mendelssohn (1809—1847), R. Schumann (1810—56), Fr. Chopin (1809—49) und Fr. Liszt (1811—86). Mendelssohn vertritt vornehmlich den brillanten, Schumann den orchestralen Klavierklang, wogegen Chopin die elegante und Liszt die einzig allein auf äussere Klangeffekte hinzielende Klaviermusik nach jeder Richtung hin eigen ist. Schumann's wichtigster Nachfolger ist J. Brahms (1833—1897), wogegen S. Thalberg (1821—71), A. Henselt (1814—89) und Stephen Heller (1814—88) Chopin nachstrebten. Zu den Komponisten, die in ihren Werken die Pfade mancher ihrer Vorgänger betraten und auf ihnen weiter fortbauten, ohne jedoch in der Technik Neues zu gestalten, gehören A. Rubinstein (1830—94), C. Saint-Saëns (geb. 1835) und P. Tschaikowsky (1840—93). Während bei Mendelssohn das lyrische, bei Schumann das geistreich phantastische Element vorherrscht, bringt Chopin die moderne Virtuosität der Passage im gediegenen Sinne zur reichsten Entfaltung. Als Tondichter erscheint Chopin namentlich in seinen kürzeren Werken, den poesievollen Nocturnos, Mazurkas, Polonaisen und Walzern am bedeutendsten. Im Nocturno ist er der Nachfolger Field's. Keiner von allen hat aber das klanglich reiche und ergiebige Tonmaterial des Pianoforte so geistvoll verwertet wie Liszt in seinen Transkriptionen der Schubert'schen Lieder etc., wogegen Liszt's eigene Kompositionen auf rein virtuosem Untergrund stehen.

Mit der stets fortgeschrittenen Ausdrucksfähigkeit des Instruments traten die Klavierpassage und die orchestrale Behandlung in das für das Konzert bestimmte höchste Stadium. Ist doch unser moderner Konzertflügel heute aller in vielen Momenten rein äusserlich wirkenden Klang- und Bravoureffekte fähig. Klaviervirtuosen hat es schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts gegeben, aber die Virtuosität erstreckte sich zum grössten Teil auf die Beherrschung der Polyphonie. Die Nacheiferer Mozart's, die Vertreter der Mozart'schen Schule, Clementi etc., sind die eigentlichen Begründer der Passagenvirtuosität. Beethoven vereinigt in seinen vornehmlich für Orchester empfundenen Klavierwerken die polyphone Behandlung des Instruments mit der orchestralen. Seine Passage tritt verhältnismässig seltener und dann nie äusserlich wirkend auf. In Mendelssohn erschien eine neue, die Passage zum Hauptziel machende Behandlung, und um dieselbe Zeit waren es namentlich die Variation und die Konzertetude, die angeregt durch J. B. Cramer, Moscheles, Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Henri Herz etc. den Virtuosen ein weiteres Gebiet eröffneten. In vornehmer Weise, aber nicht minder virtuos wirksam sind Chopin, Thalberg usw. Schumann ist in seiner Klavierbehandlung auf Beethoven zurückzuführen und weist in derselben auf Brahms hin, während Franz Liszt in der erdenklichsten Verschiedenheit des Klangeffekts eine Richtung schuf, der nach Seite der Bravour fast alle neueren Virtuosen unbedingt huldigten. Die Zahl der Liszt'schen Schüler und ihre Nacheiferer ist Legion. Daneben sind viele Virtuosen der älteren Richtung Beethovens, wie auch der Schumann's etc. im Tribut der un-

eingeschränkten Verehrung treu geblieben. Ferd. v. Hiller (1811—85), A. v. Henselt (1814—1889), Clara Schumann (1819—96), Carl Reinecke, Hans v. Bülow (1830—94), Wilhelmine Clauss-Szarvady, C. Saint-Saëns, Eugen d'Albert, F. Busoni, F. Lamond, E. Risler, E. v. Dohnanyi und A. Schnabel repräsentieren im gewissen Sinne die ältere Richtung, wogegen Anton Rubinstein (1829—94), Theodor Leschetitzki, Nicolaus Rubinstein (1835—81), K. Tausig (1841—71), Sophie Menter, Annette Essipoff, Mary Krebs (1851—1900), X. Scharwenka, L. Godowsky, Teresa Carreno, J. Paderewski, A. Stradal, E. Sauer, A. Siloti und Frau Kwast-Hodapp den neuesten virtuosen Errungenschaften Rechnung tragen.

Geschichte der Motette von Hugo Leichtentritt.

Besprochen
von
Amalie Arnheim.

(Schluss.)

Gleichzeitig mit der römischen Schule entwickelt sich auch die venezianische Schule, die ebenfalls auf die niederländische Motette zurückgeht. Willaert, Cyprian de Rore, Claudio Merulo, die beiden Gabrieli sind die Hauptvertreter des venezianischen Stiles. Nicht nur die Doppelchörigkeit ist Kennzeichen derselben, die Klangfarbe wird Ausdrucksmittel, namentlich bei den beiden Gabrieli, die durch die Art der Stimmführung und Mischung der verschiedenen Stimmgattungen grosse Wirkungen hervorbringen. Hervorgehoben wird ein achtstimmiger Chor von Giovanni Gabrieli „O Domine Jesu Christe", den Ambros in seiner Musikgeschichte eins der herrlichsten Tonwerke nennt, den je ein Geist geschaffen hat und von dem hier mit Recht gesagt wird, „man müsse ihn gehört haben, um zu wissen, was der Künstler Gabrieli bedeutet".

Einem ganz neuen Stil, dem konzertierenden Motettenstil in Venedig und Rom ist das 8. Kapitel gewidmet. Die Monodie der Florentiner Oper dringt auch in die Kirche. Es entstehen Motetten, denen eine Begleitstimme beigegeben ist, für eine, zwei und drei Solostimmen, die den Namen „concerti ecclesiastici" (z. B. bei Viadana) führen, auch „motetti a voce solo", oder „motetti concertati" genannt werden. Nach Viadana wird Claudio Monteverde, der bedeutende Opernkomponist als Motettenkomponist eingehend gewürdigt und an Beispielen die neuen Formen, Verbindung von Solo und Chor, Verwendung von Instrumenten, z. B. an einem Dixit Dominus gezeigt, einem Gemisch von polyphoner Motette, mehrstimmiger Psalmodie, instrumentalen Zwischenspielen, Variationen über den cantus firmus. Auch über den konzertierenden Stil in Florenz und Rom wird eingehend berichtet. So trägt z. B. eine Motette von Carissimi: „Quis est hic vir" für 3 Soprane und Continuo den Charakter eines Opernrezitativs und wirkt dramatisch, wie das Terzett einer Oper. Auch wird gezeigt, dass Tanzrhythmen in die geistliche Musik eingedrungen sind.

Das 9. Kapitel, auf das ganz besonders hingewiesen werden muss, behandelt die deutsche Motette bis gegen 1600. Ausser bei den ältesten der bekannten Motetten von Adam von Fulda, der schon vor 1500 gestorben ist, findet sich zuerst niederländischer, dann nach 1515 italienischer, speziell venetianischer Einfluss. Bei Heinrich Finck und Ludwig Senfl, zwei der bedeutendsten Meister vor der Reformation, wird die schöne Melodik hervorgehoben, bei Senfl wieder auf die Stimmführung des Altes hingewiesen, die vielleicht auf den Gebrauch des Diskantus der frühen französischen Motette zurückzuführen ist. Zum Beweise für diese Eigentümlichkeit, die Gliederung der einzelnen Stimmen vom Bass nach oben reicher zu gestalten, wird ein Reim angeführt, der sich in Forsters Liederbuch von 1539 findet:

Discantus. Ir Kneblin vnd ir Meidlein rein ewer stimlein schallen also fein / Den Diskant lernent unbeschwert / Kein ander Stimm euch zu gehört.

Altus. Der Alt gehört Junggesellen zu / Die lauffen auff vnd ab on rhw / Also ist auch des Altes weiss / Drum lernet mich mit allem Fleiss.

Tenor. Mein art und weiss in mittel mass / Gen andern stimmen ist mein Strass / Die habent acht auff meine stimm, den Mannen ich für andern zimm.

Bassus. Mein ampte ist im niedern Pat / Drumb wer ein bstanden Alter hat / Und brummet wie ein rauher Ber / Der komm zu meiner Stimme her.

Als einer der ersten Meister, die den venezianischen Stil nach Deutschland bringen, wird Gallus besprochen, dessen vierstimmiges schönes „Ecce quomodo moritur" bekannt ist. Hassler, Sweelinck, Hieronymus Praetorius usw. sind Vertreter der katholischen Motette. Dann wird nach und nach der lateinische Text durch die deutsche Sprache verdrängt, die volkstümliche Liedweise dringt in die Kirche; eine neue Gattung,

die Choralmotette, bildet einen Teil der protestantischen Kirchenmusik.

Das 10. Kapitel, die deutsche Motette von Heinrich Schütz bis Joh. Seb. Bach beschäftigt sich zunächst mit Heinrich Schütz als Motettenkomponist, der weit über allen seinen Zeitgenossen steht, dann mit Heinrich Hammerschmidt, einem der populärsten Kirchenkomponisten seiner Zeit in Deutschland. Feine Durcharbeitung der einzelnen Stimmen sind seltener bei ihm zu finden, dagegen zahlreiche liedartige Elemente. Seine Motetten haben die Mischform der damaligen Zeit, sind Motetten für eine Stimme mit Generalbass, usw. Auch die Vorfahren von Joh. Seb. Bach, so weit sie als Motettenkomponisten in Frage kommen, werden besprochen und bei den Motetten von Joh. Seb. Bach selbst auf die ausführliche Analyse von Hermann Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal" hingewiesen; Telemann und Händel, von dem nur ein einziges Stück vorhanden ist, welches den Namen „Motette" trägt, bilden den Schluss des Kapitels.

Das 11., 12. und 13. Kapitel sind der spanischen, französischen und englischen Motette gewidmet. Alle drei Kapitel bieten sehr viel Interessantes, wollen aber, wie der Verfasser sagt, nur ein erster Versuch der Orientierung in grossen Zügen sein.

Die Motette seit J. S. Bach behandelt das 14. Kapitel. Es gibt in knapper Form einen Ueberblick über die Entwicklung der Motettenkomposition bis zu unserer Zeit in den verschiedenen Ländern; schildert Graun und Homilius als Motettenkomponisten, berührt die Wiener Klassiker, die Leipziger Schule, Mendelssohn, Brahms, Volkmann, Hugo Wolf, R. Strauss usw. In Frankreich werden Cherubini, Gossec, César Franck etc. hervorgehoben, auch die modernen russischen Kirchenkomponisten kurz erwähnt.

Ein orientierender Rückblick bildet das Schlusskapitel des für die Wissenschaft, wie für die Kunst gleich wertvollen Werkes, dem sich ein Quellenverzeichnis und ein vorzüglicher Index anschliesst.

Das Bachfest in Dortmund.

20. bis 22. März.

Die Einweihung einer neuen, monumentalen Orgel, welche von der weltbekannten Firma E. F. Walcker & Co. in Ludwigsburg für die Reinoldikirche in Dortmund erbaut wurde, hat den Impuls zu der obigen Feier gegeben. Das Zusammentreffen des Geburtstages des Altmeisters christlicher Kirchenmusik — 21. März — mit der Fertigstellung eines der grössten Orgelwerke Deutschlands legte den Gedanken nahe, die Einweihung mit einer grösseren Feier und Aufführung Bach'scher Werke zu verbinden. Der Gedanke ist zu trefflicher Ausführung gekommen. Die neue Orgel selbst ist das drittgrösste Werk in ganz Deutschland, sie besitzt 103 klingende Stimmen, fünf Manuale — Hauptwerk, Positiv, Schwellwerk, Solowerk, Echowerk —, ca. 50 Nebenzüge, unter ihnen eine Reihe moderner Einführungstritte und einen räumlich von der Orgel entfernten, elektrisch mit der Orgel verbundenen Spieltisch, der durch seine Verschmelzung deutscher, französischer und englischer Vorlagen geeignet sein dürfte einen entscheidenden Schritt zur Erreichung eines Einheitsspieltisches getan zu haben. — Das Fest selbst wurde am 20. März Abends im Reinoldinum durch einen Vortrag über Joh. Seb. Bach eröffnet, gehalten von dem Strassburger Privatdozenten Dr. Albert Schweitzer, dessen kürzlich veröffentlichtes Buch über J. S. Bach, in welchem er vorzugsweise auf das Symbolische, Bildliche und Malerische in seiner Musik hinweist, grosses und berechtigtes Aufsehen erweckt hat. Er versuchte in seinem Vortrage seinen Hörern Bach menschlich näher zu bringen, indem er besonders auf die Tragik hinwies, dass sich gerade zu seiner Zeit die Trennung von Schule und Kirchenmusik vollzog und an Stelle des herrschenden Ideals „die Kunst um Gotteswillen" ein neues trat „die Kunst um der Kunst willen". — Dem Vortrage schlossen sich musikalische Vorführungen Bach'scher Kammermusikwerke an, und zwar das 3. Klavierkonzert mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Kontinuo — Solist: Willy Eickemeyer —, eine Sonate für Klavier und Viola da Gamba, und die bekannte „Chaconne" aus der D-moll Violinsonate, gespielt von Walter Schulze-Priska. — Am Sonntag, dem Geburtstage Bach's, hielt der Strassburger Professor Dr. Smend die Festpredigt, in der er Bach als Kirchenmusiker schilderte. Am Nachmittag fand ein Volkskonzert statt, in dem ausser einigen mehr volkstümlich gehaltenen Werken Bach's auch seine Söhne Wilhelm Friedemann, Philipp Emanuel neben Werken von Michael Bach und Händel zu Gehör kamen. Der am selben Tage abends stattgefundene „Kantatenabend" bot 4 auserlesene Werke: „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem", „Du wahrer Gott und Davidsohn", „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Nun ist das Heil und die Kraft". Ausführende waren: der vorzüglich geschulte Festchor der „Musikalischen Gesellschaft" unter Leitung Musikdirektor Holtschneider's, das Philharmo-

nische Orchester und das vortreffliche Solisten-Quartett: Frau Cahnbley-Hinken, Frl. Maria Philippi und die Herren H. Kühlborn und Otto Süsse. — Am folgenden Montag fand zunächst im Festsaal des alten Rathauses eine „Orchester-Matinee" statt, die von dem Königlichen Musikdirektor Hüttner geleitet wurde, und die D-dur-Suite, das 3. und 5. brandenburgische Konzert und eine Violoncello-Sonate zu Gehör brachte. Am Abend war schliesslich in der Reinoldi-Kirche die feierliche Einweihung der neuen Orgel selbst. Drei bekannte und berühmte Orgelmeister unserer Zeit waren an der Vorführung beteiligt: Organist Alfred Sittard-Dresden, Professor E. W. Franke-Köln und der Kaiserl. Musikdirektor Emil Rupp-Strassburg. Hier kamen auch moderne Orgelkomponisten zu Wort: Fr. Liszt „Fantasie über B—A—C—H, 2. Sonate von Max Reger und die 5. Sinfonie von Widor.

Mit den Festlichkeiten verbunden war die General-Versammlung des „Westfälischen Organistenvereins", der seine 5. Tagung abhielt. Musikdirektor Rupp-Strassburg hielt einen fesselnden Vortrag über den „Einheitsspieltisch für Deutschland"; die Tagung hatte zahlreiche Organisten und Kantoren von auswärts angelockt, denen durch den wohlgelungenen Verlauf des dreitägigen Festes Anregung und Genuss in reicher Fülle geboten wurde.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

Was dem tiefer Zusehenden schon bei der „Salome" nicht entgehen konnte, ist bei der „Elektra" allgemein offenbar geworden: dass Richard Strauss kein Musikdramatiker in dem Sinne ist, wie wir ihn aus Wagner's Wesen gewonnen haben. Noch viel weniger natürlich Musikdramatiker im Sinne Mozart's, Gluck's oder gar Opernkomponist. Die selbst gegenüber Wagner noch verstärkte Bedeutung des Orchesters, die im allgemeinen melodisch ziemlich gleichgültige Behandlung der Singstimme, die weder musikalisch noch geistig eine andere Stellung einnimmt als jedes beliebige Orchesterinstrument, das ist auch keine logische Fortführung der Orchesterbehandlung Wagner's. Das kann nur jene Kurzsichtigkeit behaupten, die nicht zu sehen vermag, welch eigenartiges Leben bei Wagner jede auf der Bühne erscheinende Person führt, welch durchaus eigenartige Sprache sie redet, so dass sie gerade vermöge dieser Sonderart auch aus dem wildesten Chaos des Orchesters sich heraushebt; und wenn tatsächlich einmal bei Wagner Worte unverständlich bleiben müssen, so behindert das nicht einen Augenblick die Verständlichkeit des Charakters und der Situation

Nein, die Erklärung für die ganze Erscheinung Strauss' liegt darin, dass er durchaus Orchestermusiker ist. Auch seine Opern, vor allem „Salome" und „Elektra", sind im Grunde symphonische Dichtungen. Warum auch nicht? Von Beethoven ab ist die Menschenstimme oft genug nicht mehr gewesen als ein Instrument im Ganzen. Es gibt Teile der „Missa solemnis", auf die das zutrifft; die tiefste Einheit der Neunten Symphonie beruht schliesslich auf dieser Tatsache. Ganz zu geschweigen von vielen neueren Werken, in denen der Komponist sich bald eines Deklamators oder eines Einzelsängers bedient hat. Bei diesen neueren Komponisten gebe ich viel eher Wagners Wort zu, dass in diesen Fällen „die Musik aus Erlösungsbedürfnis sich in die Arme der Dichtung gestürzt" habe. Hier ist es ein Klarheitsverlangen, der Wunsch, möglichst deutlich zu sprechen. Bei Beethoven nicht. Jedesmal, wenn ich die Uebergangsworte zum Schlusschor der Neunten höre: „Freunde, nicht solche Töne, lasst uns fröhlichere anstimmen!", wird mir von neuem klar, dass hier doch das, was das Orchester bis zu diesem Augenblick gesagt hat, als völlig gleichwertig dem behandelt wird, was nun der Chor bringen wird. Es ist eine grosse Einheit. Wenn hier die Menschen, die bisher zugehört oder eigentlich selber auf den Instrumenten gespielt haben (natürlich nur geistig zu verstehen), plötzlich Stimmen bekommen und zu singen anfangen, ist es fast dasselbe, wie wenn in der Pastoralsymphonie zum ganzen Singen und Klingen der Natur um uns herum auch die Lebewesen in dieser Natur sich aussprechen. Erst recht wird uns das klar, wenn wir in Beethoven so ganz den Ausdrucksmusiker sehen, der doch schliesslich nur aus sich und von sich selber kündet: der vorher auf den Instrumenten die Qual und das furchtbare Ringen des Menschen aussprach und nun zum Schluss sich emporringt zu dem befreiten Jauchzen: „Freude, schöner Götterfunken!" Er nutzt eben die Klangmittel, die ihm zu Gebote stehen. Und das Singen, mag es hier aus hundert Kehlen kommen, bedeutet nichts anderes, als dass dieser Mann Beethoven zum Schluss sich so weit gebracht hat, dass er frei hinaussingen kann, nachdem er bis dahin wortlos und verbissen in qualvollem Ringen auf dem Instrument sich ausgetobt hat.

Wenn ich hier, um die Stellung der Singstimmen zum Orchester in Straussens Dramen zu kennzeichnen, auf Beethoven Bezug nehme, so will ich damit keineswegs sagen, dass Strauss für mein Gefühl näher bei Beethoven steht als bei Wagner, sondern nur zeigen, dass es durchaus nichts so Unerhörtes ist, in den Stimmen von Menschen eigentlich nur Instrnmente zu sehen, die mit den übrigen Orchesterinstrumenten zu einer Wesenseinheit verschmelzen. Nur dass der Weg, auf dem Strauss zu dieser Behandlungsweise kommt, dem, den Beethoven im Schlusssatz der Neunten Symphonie ging, genau entgegengesetzt ist. Für Beethoven ist es der letzte Gipfel des lyrischen Ausbruchs seiner nach Ausdruck ringenden Persönlichkeit; bei Strauss ist das Drama dagegen nur Gelegenheitsmacherei für Musik. Er steht so im Geistigen der alten italienischen Oper viel näher als dem Musikdrama Wagner's. Man muss das nur richtig auffassen und sich durch die Erscheinungsform nicht trügen lassen.

Das Drama in der alten italienischen Oper ist nur dazu da, Gelegenheit zu Musikstücken zu geben. Diese ganze Oper lebt vom Gesang, ist im Grunde genommen aus der Liedform gewachsen und gibt deren verschiedene Abarten. Bei Strauss liefern die verschiedenen Personen und die Handlung des Dramas eine Summe von Motiven, die in musikalischen Leitmotiven oder auch nur als Tonmalerei ihre Formung erhalten. Dies ist dann das Material, aus dem Strauss durch seine kontrapunktische Kunst eine symphonische Dichtung aufbaut, deren Entwicklung, sagen wir ruhig, deren Programm durch den Gang des Stückes vorgeschrieben ist. Dass es ihm diese symphonische Einstellung gelegentlich unmöglich macht, sich an das Drama zu halten, habe ich seinerzeit an dieser Stelle für die „Salome“ bewiesen.

Die Arbeitsweise in diesen Musikdramen ist also im Grunde dieselbe wie in den Strauss'schen symphonischen Dichtungen der letzten Periode. Denkt man etwa an „Also sprach Zarathustra“, so waren dort aus einer gedanklichen Entwicklung dieses Nacherlebens der Nietzsche'schen Symphonie heraus einige zwanzig Themata aufgestellt, die das und das „bedeuten“. Die Art, diese Themata nach- und vor allem miteinander zu verarbeiten, gab die Entwicklung. Genau so im „Heldenleben“. Wir haben hier das Thema für den Helden; wir haben Themen für die Liebe des Helden, für den Kampf, für sein Streben; wir haben eine grosse Zahl von Themen für das Schaffen dieses Helden; wir haben eine Fülle von Material zur Charakterisierung der Widersacher des Helden und seiner Geliebten: dadurch, dass das mit- nnd gegeneinander verarbeitet wird, wird das Heldenleben entwickelt. Ja, was ist denn da noch für ein Unterschied gegenüber der Art, wie Strauss seine Dramen benutzt?

Ich möchte persönlich so weit gehen, zu behaupten, dass die Musikdramen für Strauss nur „Verlegenheitsarbeiten“ sind. Man verstehe mich recht, ich meine das in einem ganz besonderen Sinne. Erstens schätze ich sie als ungeheure Arbeitsleistung; zweitens weiss ich, dass der Komponist darin mindestens ein gleiches Können bekundet wie in seinen symphonischen Dichtungen; drittens glaube ich gern, dass sich seine Natur vollkommen darin ausgab. Aber gerade darin liegt die Verlegenheit. Strauss hat uns nicht genug von sich selbst und aus sich selbst heraus zu geben, nnd da er sich nicht wiederholen will, nimmt er die Anregung von draussen. Bei etlichen seiner früheren Werke tat er das in der allgemein bekannten Form der symphonischen Dichtung, indem er von Dichterwerken (Byron's „Don Juan“, „Macbeth“, „Don Quixote“ u. a.) her, von Reiseeindrücken (aus Italien) oder von der Philosophie die Stoffe nahm. In den Dramen hat er Dichtnngswerke nicht nur als Nährquelle benutzt, sondern führt sie einfach ganz in Musik vor. Und zwar sind es Dramen, von denen er vermöge seiner alle starken Strömungen des Tageslebens leidenschaftlich aufgreifenden Natur aufs heftigste ergriffen worden ist. Um das klarzumachen, muss ich die Art der Strauss'schen Symphonie in ihrer bisherigen Entwicklung etwas näher beleuchten.

Strauss ist die bisher höchste Vollendung jener symphonischen Dichtung, die mit Hilfe der Musik gleich den anderen Künsten das „Abbild einer Idee“ zu geben sucht. In dem Streben nach möglichst deutlicher Charakteristik eines Vorganges begibt sich hier die Musik jener Sonderstellung, die ihr Schopenhauer nachrühmte, als er sagte, dass sie „die Idee der Dinge frei von aller irdischen Qual“ verwirkliche. Beethoven hatte mit seiner Symphonie diese Dichtnng der Idee gegeben. In den dauernd wirksamen und packendsten seiner Werke, im „Don Juan“, in „Tod und Verklärung“, im „Till Eulenspiegel“, im „Heldenleben“, in der „Symphonia domestica“, gibt Strauss Abbilder seiner selbst. Schon aus den Titeln erkennt man, dass in „Don Juan“ und „Eulenspiegel“ einzelne besonders charakteristische Eigenschaften von Strauss zum Leben gelangen. Dort die Gewalt der Liebe, hier jene übermütige Verspottung aller gegebenen Form, die sich zur Verhöhnung alles Herkommens steigert. Jenes Werk, in dem Strauss bisher die musikalisch reinste Gestaltung einer Idee gegeben hat, ist „Tod und Verklärung“. Auch hier als Erlebnis des von seiner Zeit verkannten, nach dem Tode verherrlichten Künstlers. Also nicht „Heldentum“ in dem weiten Sinne Beethoven's, der seine „Eroika“, die Eroika seiner eigenen Natur, Bonaparte widmete, mit dem gleichen Recht, wie später Bülow nach ihrem Vortrag auf Bismarck hinwies. — „Tod und Verklärung“ steht am Ende einer der mehrfachen Entwicklungsperioden von Richard Strauss.

Es ist nun ungemein bezeichnend, dass wir diese Entwicklung von Strauss nicht nach geistigen Gesichtspunkten zu trennen haben, sondern nach technischen. Der geistige Inhalt ist auch jetzt noch derselbe; die Technik hat sich verändert. An Stelle der an Liszt und Wagner geschulten weitbogigen, mehr architektonischen Arbeit tritt der moderne Pointillismus. Die Farbe wird entscheidend. Strauss kann nicht genug „Punkte" bekommen. Nicht aus der Persönlichkeit werden grosse Motive herausgearbeitet; aus möglichst vielen Einzelheiten des Geschehens, der äusseren Erscheinungen und natürlich auch der geistigen Entwicklung werden meist kleine Motive genommen, die, an sich vielleicht ziemlich belanglos, ihren Wert durch die Art der Mischung gewinnen. In der Musik heisst das Kontrapunktik; Strauss erreicht auf diesem rein verstandesmässig geistigen Wege durch die Gegeneinanderstellung der verschiedenen Motive den geistigen Inhalt seines Werkes.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das in Cassel seit einer Reihe von Jahren bestehende Stein'sche Konservatorium der Musik hatte am 5. April, anlässlich des 125jährigen Geburtstages des Casseler Altmeisters Louis Spohr, eine „Spohr-Feier" veranstaltet und bei dieser Gelegenheit den Namen „Spohr-Konservatorium" angenommen. Die Leitung des Instituts liegt, wie bisher, in den Händen des Herrn Stein.

Das Prüfungskonzert des Max Pohl'schen Konservatoriums zu Schöneberg nahm einen sehr befriedigenden Verlauf und erwies in den zahlreichen Vorträgen — es kamen in 3 Abteilungen ca. 80 Schüler und Schülerinnen der Klavier-, Violin- und Gesangsklassen zu Gehör — die einheitliche zielbewusste Leitung, die schon von Beginn an, neben korrekter Schulung, einen höheren, künstlerisch musikalischen Standpunkt ins Auge fasst. Die zahlreichen Ensemblesätze für Klavier 4-, 8- und 12händig, die Violinchöre, wurden korrekt und sicher sowohl von den kleinen, als auch von den vorgeschritteneren Schülern ausgeführt; aus dem III. Teil, den Oberklassen, sei noch besonders auf die sehr ansprechende Ausführung von Reinecke's Gondoliera für zwei Klaviere, Beethoven's „As-dur Sonate", Mendelssohn's „Rondo capriccioso" hingewiesen.

An den Musikschulen Kaiser in Wien wird vom 15. Juli bis 10. September d. Js. der elfte Musik-Ferialkurs abgehalten. Der Unterricht erstreckt sich auf Gesang, Klavier, Streichinstrumente, Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt, Methodik des Klavierunterrichtes und Vorbereitung zur Staatsprüfung. Der ausführliche Prospekt wird auf Verlangen von der Direktion Wien, VII/1, gratis zugesendet.

Vermischte Nachrichten.

Der Lesesaal der Musikabteilung in der neuen Königl. Bibliothek wurde am 30. März feierlich eingeweiht und der allgemeinen Benutzung übergeben. Unter Leitung des Königl. Kammermusikers Ludwig Plass trugen eine Anzahl ausgezeichneter Bläser der Hofkapelle Beethoven's „Die Himmel rühmen" vor und, nach einer kurzen Ansprache des Direktors Prof. Dr. Kopfermann, das „Integer vitae". Im „Grossen Lesesaal", der am gleichen Tage eröffnet wurde, erklang der Priester-Marsch aus Mozart's „Zauberflöte".

Professor Willy Burmester erhielt vom Herzog von Koburg das Komturkreuz des Ernestinischen Hausordens.

Für das diesjährige Kaiserpreis-Wettsingen ist nunmehr das Preisrichterkollegium vom Kaiser ernannt worden. Es setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Generalmusikdirektor v. Schuch-Dresden, Kapellmeister Dr. Rottenberg-Frankfurt a. M., die Professoren Schumann-Berlin, Beier-Kassel, Hummel-Berlin, Taubert-Berlin, Siegfried Ochs-Berlin, Fleisch-Frankfurt a. M., Schwickerath-Aachen und Sitt-Leipzig.

Die 45. Tonkünstler-Versammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins findet vom 2. bis 6. Juni in Stuttgart statt. Als Programm ist bis jetzt in Aussicht genommen: Mittwoch, 2. Juni, im Hoftheater: „Misé Brun", lyrisches Drama von Pierre Maurice; Donnerstag, 3. Juni, und Freitag, 4. Juni: zwei Kammermusikmatineen mit folgenden Werken: H. Pfitzner, Klavierquintett; Knud Harder, Streichquartett, Fritz Haas, Sonate für Klavier und Violine; Waldemar v. Baussnern, Klaviersonate; event. Julius Weissmann, Klaviertrio. Ferner Lieder, deren Wahl noch getroffen wird. Donnerstag abend im Hoftheater: „Maja", dramatische Dichtung mit Musik von Adolf Vogl. Freitag abend:

Hauptprobe für das Orchesterkonzert. Sonnabend, 5. Juni: Matinée Jaques Dalcroze, abends Orchesterkonzert mit folgenden Werken: Paul Scheinpflug, Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel; Otto Naumann „Bismarck“ für Männerchor und Orchester; Rud. Siegel, Apostatenmarsch für Männerchor und Orchester; Fr. Liszt „An die Künstler“; Ernst Boehe, Sinfonischer Prolog; Felix Gotthelf, Schlussszene aus dem Musikdrama „Mahadeva“; Fritz Volbach Sinfonie H-moll.

In der unter dem Vorsitz des Präsidenten Grafen O. Kuenberg stattgefundenen Jahreshaupt-Versammlung der „Internationalen Stiftung Mozarteum“ wurde von dem Zentralvorsteher der Mozartgemeinde Bericht über das abgelaufene Geschäftsjahr erstattet. Aus demselben ist zu entnehmen, dass das verflossene Jahr dem Mozarthaus-Baufond rund 40 000 Kr. eingebracht hat, so dass nunmehr für den Bau eines Mozarthauses eine Summe von 200 000 Kr. zur Verfügung steht. Die Aussicht auf einen grösseren Staatsbeitrag rechtfertigt die Hoffnung, dass mit dem Baue des Mozarthauses in zwei bis drei Jahren begonnen werden kann. Bei dem nächstjährigen grossen Musikfeste soll die Grundsteinlegung vorgenommen werden. In der Versammlung wurde weiter beschlossen, zu der Beschaffung von Plänen für das Mozarthaus im Wege einer beschränkten Konkurrenz einen Kredit von 15 000 Kr. zu bewilligen.

In der Weimarer „Herder Kirche“ veranstaltete der neue Direktor der Grossherzoglichen Musikschule, W. von Baussnern eine würdige Gedenkfeier für seinen Vorgänger im Amt, dem so früh verstorbenen E. W. Degner. Zur Aufführung gelangte bei dieser Gelegenheit die nachgelassene Degner'sche Symphonie für grosses Orchester und Orgel in E-dur.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1908. Es wurde eine Gesamteinnahme von 208 200 Mk. (im Vorjahr 144 400 Mk.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 196 700 Mk. (im Vorjahr 134 600 Mk.) ein, wovon 150 600 Mk = 76,55 % (im Vorjahr 100 900 Mk. = 74,99 %) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger und Textdichter, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht im ganzen 605 600 Mk. Gesamteinnahme erzielt, darunter 560 500 Mk. an Aufführungsgebühren, von denen 402 800 Mk. bisher verteilt worden sind. Dagegen hat die Pariser Société des Auteurs, die heute in ihrem 57. Geschäftsjahr einen Jahresumsatz von rund 3 Millionen Mark erzielt, in den ersten fünf Jahren ihres Bestehens nur eine Gesamteinnahme von 128 000 Mk. erreicht und davon 81 000 Mk. an ihre Mitglieder verteilt. Die grossen Erfolge der deutschen Anstalt beweisen somit, wie sehr bereits in weiten Kreisen der deutschen Musikpflege die Ueberzeugung durchgedrungen ist, dass es sich bei der Verwertung der Aufführungsrechte um ein durchaus berechtigtes Unternehmen der Komponisten handelt, wie denn auch die in dem Geschäftsbericht der Genossenschaft abgedruckten Entscheidungen des Reichsgerichts, des Hanseatischen Oberlandesgerichts und verschiedener Untergerichte keinen Zweifel mehr darüber lassen, dass das Vorgehen der Genossenschaft auf sicherer gesetzlicher Grundlage ruht. Vor allem ist nach diesen gerichtlichen Entscheidungen kein Streit darüber mehr möglich, dass als „Aufführender“ im Sinne des Gesetzes, das heisst für widerrechtliche Aufführungen verantwortlich nicht bloss der dirigierende Kapellmeister anzusehen ist, sondern auch der Unternehmer, der „Veranstalter“ der Aufführungen, also insbesondere der Etablissementbesitzer, Gastwirt, Kur- oder Badedirektor usw. Die Genossenschaft vertritt die Aufführungsrechte von 326 Tonsetzern und 71 Verlagsfirmen, sowie die Rechte aller Mitglieder der Wiener und Pariser Autorengesellschaft. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung wieder gewählt: Dr. Richard Strauss, Friedrich Rösch, Engelbert Humperdinck, Philipp Rüfer und Georg Schumann.

Auf dem neuen Friedhof zu Weimar fand kürzlich die feierliche Einweihung des Denkmals für Eduard Lassen, dem langjährigen Weimarer Hofkapellmeister statt. Kammersänger Scheidemantel (Dresden) hielt die Festrede.

Prof. Henri Marteau wurde anlässlich seines 25jähr. Künstlerjubiläums, welches er am 8. April in Stockholm feierte, vom König von Schweden das Kommandeurkreuz des Vasaordens verliehen. Der dortige Konzertverein veranstaltete an demselben Abend, Marteau zu Ehren, ein Konzert, dem sich ein Festbankett anschloss. — Zur Erinnerung an diesen Tag hat der Berliner Geigenbauer Robert Bayer eine „Henri Marteau-Stiftung“ ins Leben gerufen, die darin besteht, dass der beste Geigenschüler des königl. Konservatoriums in Stockholm alljährlich an diesem Tage von Robert Bayer eine Violine im Werte von 1000 Mk. erhält.

Das neunte Bonner Kammermusikfest findet nunmehr endgültig vom 16. bis 20. Mai statt. Der erste und vierte Tag sind ausschliesslich Beethoven gewidmet, der zweite Tag ist Brahms, der dritte Schubert vorbehalten. Am letzten Tage kommen Werke von Mozart und Mendelssohn zur Wiedergabe. Das Hauptereignis des zweiten Beethovenabends wird die Bekanntschaft mit einem bisher noch ungedruckten Bläserquintett bilden, das der bekannte Beethoven-

Forscher, Dr. Erich Prieger, zur Verfügung stellt. Zur Mitwirkung sind herangezogen die Quartette Halir (Berlin), Klingler (Berlin), Petri (Dresden), Rosé (Wien), die Kölner Bläservereinigung, Eduard Risler (Paris), Professor Klengel (Leipzig). Die Müllerlieder von Schubert wird Kammersänger Ludwig Hess (München), Lieder von Mozart und Mendelssohn Frau Noordewier-Reddingins (Amsterdam) singen. Den Beschluss des letzten Tages macht die Wiedergabe des Oktetts von Mendelssohn durch das Rosé- und Petri-Quartett.

Professor Xaver Scharwenka ist von seiner Reise nach Bukarest — er war von der Königin von Rumänien eingeladen, sein neuestes, ihr gewidmetes Klavierkonzert in Bukarest vorzutragen — zurückgekehrt. Schon vor der öffentlichen Aufführung im Athenäum fand unter seiner Direktion im Palais der Königin eine Aufführung mit vollem Orchester — der Pianist Emil Frey führte den Klavierpart aus — statt. Nach dem öffentlichen Konzert im Athenäum wurde die Aufführung im Palais der Kronprinzessin wiederholt. Am Sonntag darauf leitete Prof. Scharwenka das grosse Symphonie-Konzert im Athenäum: A-dur-Symphonie von Beethoven, Tristan-Vorspiel und Liebestod. Dazwischen spielte Emil Frey Beethoven's C-moll-Konzert und mit Professor Scharwenka zusammen die Variationen für zwei Klaviere von Saint-Saëns unter begeistertem Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft. Der König von Rumänien verlieh Prof. Scharwenka das „Croix du Commandeur de la Couronne Roumaine".

Das Tonwort-Seminar zu Leipzig ist das älteste Institut, das sich die Heranbildung von Gesanglehrern für den Kunst- und Schulgesang zur Aufgabe gemacht hat. Die auf die höchsten Ziele gerichteten Bestrebungen seines Leiters sind von dauerndem Erfolg gekrönt. Namentlich sind es die dreiwöchentlichen Sommerkurse, die sich regster Teilnahme seitens der deutschen und ausländischen Lehrerschaft erfreuen.

Bücher und Musikalien.

Fr. Mayerhoff: Instrumentenlehre. Teil I: Text. Teil II: Notenbeispiele. (Sammlung Göschen.)
G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Die „Sammlung Göschen" stellt sich die Aufgabe, mittelst kleiner Monographien eine Einführung in alle Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben. Es konnte nicht fehlen, dass auch den Künsten ein weiter Raum gegönnt wurde, und so entstand als integrierender Teil des grossen Ganzen auch die Musikbibliothek, in deren Rahmen früher schon die Disziplinen der allgemeinen Musik- und Formenlehre, der Aesthetik, Akustik und Musikgeschichte abgehandelt wurden. Als Ergänzung trat die Instrumentenlehre von Franz Mayerhoff hinzu, deren erster Teil den Text, der andere die zu besserer Veranschaulichung dienenden Notenbeispiele enthält. In wohl geordneter Weise stellt der Verfasser die Kunst der orchestralen Instrumentation dar und charakterisiert Wesen, Eigenart und Verwendung der Saiten-, Blas und Schlaginstrumente. Die einschlägige, in den mehr oder weniger umfangreichen Werken von Berlioz-Strauss, Gewaert, Riemann, Thomas, Hofmann u. a. sich darbietende Literatur der Instrumentationskunde ist zu Rate gezogen worden in einer Darstellung, der Präzision und Klarheit zu besonderer Zier gereichen. Das Bestreben des Verfassers ist einzig und allein darauf gerichtet, das Werkchen nach aller Möglichkeit für den praktischen Gebrauch nutzbar zu machen. Mit Recht ist daher alles Ueberflüssige ausgeschlossen, so dass die Aufmerksamkeit desjenigen, der das Buch seinen Studien und Arbeiten zugrunde legt, sich gänzlich auf die Sache selbst konzentriert. Die das zweite Bändchen füllenden Notenbeispiele sind den Hauptwerken älterer und moderner Meister entnommen und mit Bedacht ausgewählt. Zu Zwecken des Unterrichtes wie auch des Selbststudiums ist Mayerhoff's fleissige und umsichtige Arbeit der angelegentlichsten Empfehlung wert.

A Scriàbine, op. 52. Zwei Klavierstücke.
op. 53. Sonate für Pianoforte (No. 5).
Im Selbstverlage.

Des Oeftern ist in diesem Blatt von A. Scriàbine die Rede gewesen. Seine neuesten Klaviersachen lassen ihn als einen Vertreter der äussersten Linken erscheinen, wenn nicht gar als Anarchisten. Kein Takt in den beiden einzelnen Stücken und der Sonate steht sozusagen fest. Alles ist in fortwährendem Taktwechsel begriffen, ein Rhythmus löst jäh und unvermittelt den andern ab, und die harmonischen Folgen entbehren alles logischen Zusammenhangs, sind ausgedacht und ohne alle Rücksicht auf brutale Kakophonien zurecht gemacht. Von irgend einer Form, sei sie auch noch so frei, ist in Scriàbine's Sonate nicht die Rede. Originalitätssucht und künstliche Erhitzung des gesamten Gefühlsapparats halfen dieses Werk schaffen, das im Grunde genommen gar keines ist.

Alfred Rose, op. 21. Zwei Gondellieder.
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Zwei wohlklingende, leicht ausführbare Klavierstücke (in G-moll und A-moll) von Mendels-

sohn'scher Fraktur, potenzierte Salonmusik, aber ab und zu wohl einmal verwendbar.

Artur Könnemann, op. 48. Berceuse fantastique.
Musikverlag „Zum Schwarzwald", Schramberg.

Die „Berceuse fantastique" von Artur Könnemann (op. 48) ist ein gefälliges Salonstück von hübscher Klangwirkung. Der Klaviersatz hätte an einzelnen Stellen wohl um einiges durchsichtiger gehalten werden können.

Edward Mac Dowell: „Aus dem XVIII. Jahrhundert." Uebertragungen für das Pianoforte.
Carl Falten: Instruktive Stücke aus den Werken von Joh. Seb. Bach.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Eine Reihe ursprünglich für Harpsichord und Klavichord bestimmter Stücke hat der inzwischen verstorbene Edward Mac Dowell unter dem zusammenfassenden Titel „Aus dem XVIII. Jahrhundert" für das moderne Pianoforte übertragen. Die aufs neue publizierten kleinen Tonwerke sind von den deutschen, französischen und italienischen Meistern Joh. Seb. Bach, C. H. Graun, J. Mattheson, F. Couperin, J. Ph. Rameau und G. B. Grazioli. Ist auch natürlicher Weise die sinnliche Klangäusserung eine andere, jedenfalls wohl unserem Tonempfinden mehr adäquate geworden, so hat sich doch im übrigen Mac Dowell gehütet, etwa zu viel des Modernen in diese Sachen hineinzubringen. Nur der Mittelsatz eines „Tempo di Minuetto" von G. B. Grazioli fällt infolge der weiten Lagen des Themas in der linken Hand ein wenig aus dem Rahmen des Ganzen heraus. Ganz vortrefflich gelungen sind u. a. die mit äusserster Sorgfalt bewerkstelligten, sich eng an die Originale anschliessenden Bearbeitungen der J. S. Bach'schen Klavierstücke, den Klavierbüchern für Wilhelm Friedemann Bach und Anna Magdalena Bach entnommen.

Die Bearbeitung instruktiver Stücke aus mehreren Werken Johann Sebastian Bach's für die Violine und für das Violoncello (Solo) von Carl Falten bekundet gewiss starken pädagogischen Willen zum Guten. Die Natur jener Kompositionen erfordert jedoch, sollen sie für den Klaviergebrauch transponiert und auch nur einigermassen zurecht gemacht werden, ein beinahe zu häufiges Zusammengehen beider Hände in Oktavengängen, wodurch unzweifelhaft unserem heutigen musikalischen Begehren und Empfinden keineswegs hinreichend Genüge getan wird, vollends nicht nach harmonischer Seite hin. In mehreren dieser Stücke hätte u. a. nicht allein der jeweilige Grundton eines Akkordes, sondern dieser selbst in drei- oder vierstimmiger Fassung gegeben werden sollen, um die Klangkraft des Instrumentes zum wenigsten doch anzudeuten. Dies macht sich vor allem in der, der fünften Sonate für Violoncello entnommenen Gigue sehr empfindlich bemerkbar. Die Bearbeitung mancher anderer Stücke, wie z. B. der „Zehn leichten Stücke", ist vorzüglicher Art und verdient alles Lob.

Alexander v. Fielitz, op. 88. Zwei Klavierstücke.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das erste der beiden hübschen Klavierstücke op. 88 von Alexander von Fielitz ist kaum mehr als ein Skizzen- oder Albumblatt, ein liebenswürdiger Gedanke, der plötzlich kam und sich zu Musik verdichtete. Das zweite Stück ist eine „Harmlose Geschichte", etwas mehr ausgeführt, von gefälligem Inhalt und vorzüglicher Klangwirkung. Als gute Vortragsstücke für Gesellschaft und Salon können beide Stücke empfohlen werden.

Hugo Kaun, op. 78. „Waldesgespräche". Klavierstücke.
Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Phantastische Stimmungsbilder von bedeutendem inneren Leben und heimlicher Leidenschaft erfüllt. Anziehend durch ihre kraftvolle, persönlich wirkende Sprache, repräsentieren diese neuen Klavierstücke von Hugo Kaun einen sehr erfreulichen Beitrag zur Literatur des musikalischen Genrestücks, verlangen aber, wenngleich sie nicht eigentliche technische Schwierigkeiten darbieten, einen ausgesucht feinen, distinguierten Vortrag. Im kleinen Kreise gleichgestimmter Musikfreunde wiedergegeben, werden sich diese Skizzen und Studien grossen Beifalls zu erfreuen haben.

Franciszek Brzezinski, op. 3. Stimmungsbilder.
op. 4. Polnische Suite für Pianoforte.
Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die „Stimmungsbilder" (op. 3) von Franciszek Brzezinski stellen sich dar als Variationen über ein einfaches, aber sehr musikalisches Thema und bezeugen in erster Linie ein erfreuliches, auf gute formale Bildung bedachtes Talent. Dass der Tonsetzer nirgends auf besondere Effekte ausgeht, sondern vielmehr sich genügen lässt an einfacher, der Sache entsprechender Schreibweise und an damit verbundener Klarheit des musikalischen Ausdrucks, ist an sich schon recht anerkennenswert. Brzezinski hält sich mit ziemlicher Strenge und Konsequenz an das einmal gewählte Thema. Er geht nicht über dasselbe gleichsam hinaus; er entwickelt nicht, nach Art und Beispiel so mancher Variationenkünstler der neueren Zeit, aus einem oder dem andern thematischen Teil irgend etwas absolut Neues und Unerwartetes, sondern liebt es, den Hauptgedanken nur auf mannigfache Art zu paraphrasieren. In den einzelnen Stimmungen finden sich effektvolle Kontraste, so dass die Abwechslung zwischen Ruhe, Fortschritt und voller Bewegung das Inter-

esse von Hörer und Spieler stetig anregt und steigert. An die Technik stellen diese Variationen mässige Ansprüche, während die Polnische Suite (op. 4) schon wesentlich eine höhere pianistische Vorbildung zur Voraussetzung hat. Zu drei Vierteilen hält sich der Komponist hier an klassische Vorlagen, wie sie die Form von Präludium, Fuge und Scherzo darbieten; im Finale jedoch ist dem national-polnischen Element Raum gegönnt, und ein Krakowiak schliesst die ganze, von gewissem Talente Zeugnis gebende Klavierkomposition wirkungsreich ab. Originell u. a. ist sicherlich die Idee, eine Polonaise in das Gewand einer vierstimmigen Fuge zu hüllen. Doch darf dieses musikalische Experiment als vollkommen gelungen bezeichnet werden.

Eugen Segnitz.

Rudolf Schwartz, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.

C. F. Peters, Leipzig.

Das Jahrbuch erscheint in bekannter Ausstattung in seinem 15. Jahrgange. Im einleitenden Bericht kommen die Neuerwerbungen und die für sie leitenden Prinzipien zur Besprechung, ferner sind statistische Tabellen über die Zahl der Besucher, die Zahl der entliehenen Werke aus den letzten 5 Jahren usw aufgestellt, endlich ist eine Liste über die am meisten verlangten Werke — theoretisch-literarisch und praktisch — im abgelaufenen Jahre zusammengestellt. Dem am 18. Juni 1908 verstorbenen Dr. Emil Vogel, Organisator und langjährigem Vorsteher der Musikbibliothek Peters, ist ein warmherziger Nachruf gewidmet. Es schliessen sich 4 musikhistorische Essays hochinteressanten Inhalts an. Guido Adler: „Ueber Heterophonie", Hermann Abert: „J. G. Noverre und sein Einfluss auf die dramatische Ballettkomposition", Hermann Kretzschmar: „Zwei Opern Nicolo Logroscino's", Hermann Kretzschmar: „Die Jugendsinfonien Joseph Haydn's". — Die Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydn's, welche seit langen Jahren ersehnt, nun endlich beschlossen ist, bringt in ihren drei ersten, kürzlich erschienenen Bänden die ersten 40 Jugendsinfonien des Meisters, die aus der Zeit von 1759 bis 1770 stammen. Da Haydn's Bedeutung in der Musikgeschichte in seinen Sinfonien und Quartetten beruht, das Material aber nur sehr lückenhaft im Druck vorlag und, weil zerstreut, auch schwer zugänglich war, so ist die Veröffentlichung mit grosser Freude zu begrüssen, da sie Licht über Haydn's Entwicklung auf sinfonischem Gebiet zu bringen geeignet ist. Kretzschmar bespricht in seinem Artikel eingehend die Wesenheit dieser Jugendsinfonien des Meisters — eine Reihe unter ihnen sind mit Programmen versehen —, die bezüglich einer Reihe von Fragen und vorgefassten Meinungen neues wichtiges Anschauungsmaterial zur Frühgeschichte der selbständigen Sinfonie hinzutragen. — Den Schluss des Jahresberichts bildet ein Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Es füllt die stattliche Zahl von 42 Seiten.

Anna Morsch.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Zu der am 6. April in Kassel abgehaltenen 7. Hauptversammlung des Allg. Wohlfahrtsverbandes Deutscher Lehrer und Lehrerinnen, hatte der M. P. V. 2 Delegierte, Frl. Luise Beyer und Frl. Luise Soëst, Kassel, entsandt. Aus den Verhandlungen dürfte folgendes von Wichtigkeit und Interesse für die Privatlehrerinnen, also auch für die Musiklehrerinnen sein.

Punkt 3 der Tagesordnung behandelte die Weiterentwicklung der Altersversorgung der Privatlehrerinnen. Die Vorsitzende, Frl. A. Sprengel, führte aus, dass die Abteilung II der Allgemeinen Deutschen Pensions-Anstalt für Lehrerinnen und Erzieherinnen seit ihrem Bestehen von 1904 ab eine sehr günstige Entwicklung genommen habe. Rund 1870 Lehrerinnen haben sich in dieser Abteilung versichert; darunter sind die meisten an Privatschulen angestellt, denen von den Leiterinnen der Schulen die Hälfte der Beiträge gezahlt werden, so dass sie in ihrem 55. bzw. 60. Lebensjahre eine jährliche Rente von 400 bis 800 Mk. zu beanspruchen haben.

Derartige Verträge zwischen Leiterinnen und Lehrerinnen wurden aufs eingehendste besprochen, und es war erfreulich zu hören, zu welch weitgehenden Zugeständnissen sich die grosse Zahl der anwesenden Schulvorsteherinnen bereit erklärte, um ihren Schulen die bewährten Lehrkräfte zu erhalten.

In die Schul-Anstellungs-Verträge wurde auch noch eine Bestimmung mit aufgenommen, dass die Schulleitung sich nicht nur für sich, sondern auch für ihre Rechtsnachfolger zur Innehaltung dieses Vertrages verpflichte.

Ferner ergab sich, dass ausser der Schulleitung auch die staatlichen und städtischen Behörden hier und da bereits einen Teil der Beiträge zahlten, und es wurde als gerecht und wünschenswert erkannt, dass dies in immer weiterem Umfang geschehen müsse und dass dementsprechende Eingaben an die betreffenden Behörden gemacht werden sollten.

Am Schluss dieser Verhandlungen und auf die ebenfalls erfolgte Mitteilung hin, dass unter den 1870 in Abteilung II versicherten Lehrerinnen sich

200 befänden, die alles allein bezahlen, da sie eben Privatlehrerinnen im engsten Sinne sind und niemand für sie eintritt, meldete sich die Unterzeichnete, welcher die Ehre zu teil geworden war, den Musikpädagogischer Verband zu vertreten, zum Wort und führte etwa folgendes aus:

Sie habe mit grossem Interesse und fast mit Neid zugehört, wie sehr man bestrebt sei, den Lehrerinnen an der Höheren Privat-Mädchenschule ihre Altersversorgung zu erleichtern, indem man die Arbeitgeber oder staatliche und städtische Behörden zur Zahlung der Hälfte der Versicherungssumme — oder mehr noch — heranziehe. Da möchte sie sich die Frage erlauben, ob der Vorstand des Wohlfahrtsverbandes auch wohl in Erwägung gezogen habe, wie den Privatlehrerinnen im engsten Sinne — wissenschaftlichen, Musik- und technischen Lehrerinnen — zu helfen sei, damit sie nicht die ganze Last der Altersversorgung, die voraussichtlich in Zukunft höher sein wird, als bisher, allein zu tragen brauchen.

Die Privatlehrerinnen seien sehr dankbar dafür, dass das Reichsversicherungsgesetz auch auf sie mit ausgedehnt sei, da es ihnen eine, wenn auch nicht hohe Rente vom 70. Lebensjahre an sichere. Nur sei lebhaft zu bedauern, dass bis jetzt der rechtliche Anspruch, den sie auf die Hälfte von seiten der Schüler haben, in der gegebenen Form nicht zu verwirklichen sei und der von der Rednerin seinerzeit als Ersatz vorgeschlagene 1 Mk.-Paragraph, obgleich von ministerieller Seite gut geheissen, noch nicht von allen Musiklehrerinnen benutzt würde.

Rednerin wandte sich dann an den Vorstand des Wohlfahrtsverbandes mit der herzlichen und dringenden Bitte, bei der bevorstehenden Durchberatung des Reichs-Versicherungsgesetzes eine Form zu finden, die es allen Privatlehrerinnen ermöglicht, die Hälfte der Beiträge auf gesetzlichem Wege von den Arbeitgebern einzuziehen, damit nicht nur die an Schulen angestellten Lehrerinnen, die durch ihre feste Anstellung schon so unendlich viel vor den Privatlehrerinnen voraushaben, der Segnungen des Gesetzes in seinem vollen Umfange teilhaftig werden." —

Die Vorsitzende erwiderte darauf, dass der Musikpädagogische Verband bereits eine diesbezügliche Eingabe an den Wohlfahrtsverband gemacht, worauf dieser den Rat gegeben habe, er möge eine Anfrage an das Ministerium richten, wie dieses sich zu der gesetzlichen Regelung des 1 Mk.-Paragraphen verhalte? und je nachdem die Antwort ausfalle, würde der Wohlfahrtsverband dann die Ausarbeitung des Gegenstandes übernehmen. —

Im Anschluss an einen sehr warmherzigen Bericht von Frl. Stege-Altona über die „Krankenkasse für Lehrerinnen und Erzieherinnen", die in Frankfurt a. M. ihren Sitz hat und worin die betrübende Tatsache festgestellt wurde, dass von 80 000 Lehrerinnen nur 2000 sich für Krankheitsfälle versichert haben, wurde beschlossen, eine Petition an den Reichstag zu richten, worin gebeten wird, die Zwangsversicherung für Krankheitsfälle, die ja im Arbeiterstande längst besteht, auch auf die Lehrer und Lehrerinnen auszudehnen. Der Vorstand des Wohlfahrtsverbandes wurde mit der Ausarbeitung dieser Petition betraut.

Natürlich würde diese Zwangsversicherung auch auf die Musiklehrerinnen auszudehnen und sicherlich ein grosser Segen für dieselben sein.

Luise Soëst, Kassel.

Pensionszuschusskasse Deutscher Musiklehrerinnen.

Da mir bis Redaktionsschluss der Rechenschaftsbericht für das 2. Jahr, April 1908 bis ult. März 1909, von der Allgemeinen Deutschen Pensions-Anstalt noch nicht zugegangen war, so teile ich allen Interessanten vorläufig mit, dass ich unserer Kasse wieder eine stattliche Summe, und zwar 2499,55 M. zuführen konnte, so dass der Bestand die Summe von 9000 M. jetzt bereits erheblich überschritten hat. Ich hoffe in der nächsten Nummer die detaillierte Abrechnung bringen zu können, die Teilnehmer erhalten, durch den ihnen zugehenden Spezial-Auszug genaue Uebersicht über den Stand ihres Kontos, bezw. der Höhe ihres Guthabens.

Anna Morsch.

Vereine.

Musikgruppe Kassel.

Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Die Musikgruppe Kassel zählt gegenwärtig 89 Mitglieder. In ihrem 8. Vereinsjahre veranstaltete die Gruppe 7 Vereinsabende und ein öffentliches Konzert mit Wiederholung. An drei Abenden wurden musikalische Vorträge geboten, der letzte, ein „Grieg-Abend", war öffentlich. Im Anschluss an einen Vortrag über „Grieg's Leben und Werke" wurden Grieg'sche Kompositionen ausschliesslich von Mitgliedern wiedergegeben: ausser einer Geigensonate, Liedern und Einzelvorträgen für Klavier die Romanze mit

Variationen für 2 Klaviere. Das Konzert zum Besten der Pensionskasse am 16. November brachte unter dem Titel „Ernstes und Heiteres aus alter und neuer Zeit" musikalische Vorführungen im Rahmen und in Kostümen der jeweiligen Zeitepoche der Komponisten und fand solchen Beifall, dass es am 2. Dezember bei ausverkauftem Saale wiederholt werden konnte. Die bereits im Vorjahre begonnenen Vorlesungen über „Aesthetik der Musik" wurden fortgesetzt und bis zum Schlusse zahlreich besucht. Die Unterrichtsvermittlung schloss 9 Vermittlungen ab. Der Bücherschatz, der auch den auswärtigen Mitgliedern zugänglich ist, hat 360 Nummern aufzuweisen. Zu dem IV. Musikpädagogischen Kongress in Berlin entsandte die Musikgruppe Kassel 2 Delegierte.

Verein der Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen zu Potsdam.

Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Das Vereinsleben der Potsdamer Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen gestaltete sich im verflossenen Jahre zu einem sehr lebendigen und anregenden. Es fanden drei öffentliche Vortragsabende statt. Der erste, 4. April 1908, als Stiftungsfest gedacht, brachte eine Reihe von Schülervorträgen und daran anschliessenden heiteren Aufführungen. Der zweite war Mendelssohn gewidmet. Oberlehrer Grundmann hielt einen Vortrag über Mendelssohn, ihm schlossen sich musikalische Darbietungen an, u. a. das D-moll-Trio, ausgeführt von Frau Astorga, Frl. Grosse und Herrn Hutschenreuter, Berlin. Der 3. Vortragsabend, der verschiedene musikalische Darbietungen brachte, war zum Besten der Unterstützungskasse des Vereins arrangiert und ergab einen Ueberschuss von 200 Mk. In den vom Vorstand eingerichteten „Fortbildungskursen" sprach Frl. Kuhn über „Unterricht" und über die Methode Jaques-Dalcroze, Frl. Grosse über „H oder B", Fr. Dr. Rahn über „Musik-Aesthetik"; von letzterer war ausserdem ein viermonatlicher „Theoriekursus" eingerichtet, der sehr schöne Erfolge aufwies.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: M. Bamberger, Nürnberg, 4 M., Stettiner Musiklehrerinnen-Verein, E. V., 20 M., Musikgruppe Kassel 20 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Rosenthal & Co., Berlin S.O., Rungestrasse 20.

Aufgabenbuch
für den Musikunterricht.

Entworfen von Prof. E. Breslaur.

Ausgabe A für den Elementar-Unterricht.
„ B „ die Mittelstufen.
Preis pro Heft 15 Pf.

Schule des Daumen-Untersatzes
Tägliche Studien für das Pianoforte
von
Helene Heinze.
Preis Mk. 2,—.
Kommissions-Verlag von H. Bock,
Hof-Musik-Handlung in Dresden.

Julius Blüthner
Flügel **Leipzig** **Pianinos**

Gustav Borchers' Tonwort-Seminar, Leipzig, Hohe Str. 49 gegr. 1898.
Ausbildung von Solosängern, Kunst- und Schulgesanglehrern.
8. Sommerkursus für Chordirigenten, Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen vom **12.—31. Juli 1909.**
Ausserdem 3 monatl. Fortbildungskurse im Winter und Jahreskurse.
Prospekte durch den Leiter.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Georg Plothow
Musikalienhandlung *Leihanstalt*
gegr. 1886
Charlottenburg, Kantstr. 21.
Antiquariats-Lager.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

KARN HARMONIUM
bewährtes Fabrikat seit 1868,
über 57 000 im Gebrauch.
D. W. KARN,
HAMBURG 36.

Spaethe-Harmoniums
deutsches und amerikanisches System, in allen Grössen. H. M. Schimmel,
Berlin W., Kurfürstenstr. 155 pt.

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Schüleraufführungen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.
Sprechstunde: Dienstag 5—6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen
- - - - für Klavier, Gesang, Violine, Theorie - - - -
durch die Leiterin
Frl. **Hedwig Wilsnach, W. 15,** Hohenzollerndamm 6.
Sprechstunde: Dienstag 4—5 Uhr.

Hermann Oppenheimer,
Hameln an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1867.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung. Billigste Preisnotierung.
Auswahlsendungen für längere Zeit.

Ed. Westermayer
Flügel Berlin W. 57, Bülowstr. 5 (am Nollendorfplatz) **Pianos**
Tel. VI, 5214. — Günstige Zahlweisen — Pianos zur Miete
Preislisten zur Verfügung — Aeltere Instrumente nehme in Zahlung.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Josef Haydns Klaviermusik im Lichte der Gegenwart.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Unser laufendes Jahr scheint im Zeichen der musikalischen Säkularerinnerungen zu stehen. Da die Gegenwart bekanntlich nur allzugern die Mahnung beherzigt, die Feste zu feiern, wie sie fallen, ja es auch an Vorläufern und Nachzüglern nicht fehlen lässt, so waren die Mendelssohn-Jubelfeiern charakteristisch für die drei ersten Monate von 1909. Bald danach bot der 14. April als 150. Todestag Händel's zum mindesten der Presse Anlass, diese oder jene Verdienste des alten Oratorienmeisters von neuem zu würdigen. Schon aber rüstet man sich jetzt seit Wochen und Monaten in musikalischen Kreisen zu besonderen Ehrungen und Festlichkeiten, die dem Andenken eines der populärsten Tonkünstler aller Zeiten gelten sollen. Ist doch am 31. Mai ein Jahrhundert verflossen, seit Josef Haydn als sechsundsiebzigjähriger Greis in Wien aus dem Leben schied. Zeitgenossen, die ihm näherstanden — so z. B. Mozart —, nannten den alternden, kinderlosen Komponisten, zu dem sie verehrungsvoll aufblickten, gern „Papa". In der Nachwelt aber lebte er fort als Vater oder gar als Altvater Haydn, wie ihn u. a. Schumann nennt. Letztere Bezeichnung legt den Gedanken an Neuschöpferisches nahe und wurde ihm auch wohl tatsächlich deshalb zuerkannt, weil man ihn als den Urheber jener Instrumentalformen ansah, die, erfüllt vom Geiste eines Mozart und Beethoven, deutscher Tonkunst die musikalische Weltherrschaft eroberten. Durch jüngste Forschung ist Haydn von diesem Baumeisterruhm manches gestrichen worden. Man hat entdeckt, dass er mehr und Fertigeres vorfand, als bislang angenommen wurde. Nicht erst durch ihn, sondern schon durch einige seiner älteren Zeitgenossen wurde z. B. der auf der Gegensätzlichkeit der Themen und ihrer freien Verarbeitung beruhende klassische Instrumentalstil fundamentiert. Als Hauptbegründer hierfür gilt nach dem jetzigen Stande der Musikwissenschaft der Mannheimer Kammermusikdirektor und Violinist Johann Stamitz, der bereits 1757 im Alter von nur 40 Jahren starb. Haydn's künstlerische Verdienste dürften durch diese Entdeckung indessen nicht erheblich geschmälert werden. Mögen immerhin andere die Grundrisse der damals neuen Formen gezogen haben, dass Haydn zu ihrer Fortbildung und seelischen Belebung Wesentliches beitrug,

wird auch heute niemand in Abrede stellen. Zweifellos drang durch ihn ein bis dahin vernachlässigtes Element in die Kunstmusik ein, das sich in seiner Wirksamkeit als sehr bedeutsam erwies, nämlich das Volkstümliche. Mit seiner Hilfe wurde der Weiterentwicklung der gelehrten Musik die Spitze abgebrochen und dem freien homophonen Stil zum Uebergewicht über Polyphonie und Kontrapunkt verholfen. Aus dem Ensemble verschwand nunmehr der Geist der Schwere und der wechselseitigen Gebundenheit der Instrumente. Endgültig hörten diese auf, blosse Substituten der Vokalstimmen zu sein, begannen vielmehr auch im Orchester ihre individuelle Eigenart zur Geltung zu bringen. Naturgemäss wurde damit zugleich die Schreibweise für die Soloinstrumente verändert und ein mächtiger Impuls zu ihrem Aufschwung gegeben. Eins derselben aber, das Klavier — damals noch meist Cembalo genannt — emanzipierte sich jetzt gänzlich von seiner Orchesterdienstbarkeit als Vertreter des Basso continuo und errang sich binnen kurzem den ersten Platz in der Hausmusik, den bis dahin die Laute eingenommen hatte.

Die damals vorhandene Klavierliteratur war keineswegs eine armselige. Neben der für alle Zeiten wertvollen Fugen- und Suitenmusik eines Bach und eines Händel bestand auch bereits ein leichteres Genre, um dessen Entwicklung sich die Ausländer D. Scarlatti, Rameau und Couperin, aber auch Deutsche, wie Joh. Kuhnau, G Ph. Telemann, G. Benda, Leopold Mozart und in besonderem Masse Ph. Em. Bach, verdient gemacht hatten. Von letzterem, dem eigentlichen Begründer der neueren Klaviersonate, dürfte Haydn am meisten Anregung empfangen haben. Während es nicht feststeht, ob und wie weit er in seiner Jugend mit den Kompositionen der Mannheimer Schule bekannt war, wissen wir, dass ihm Ph. Em. Bach's Sonaten zum Studium und auch häufig — zur Gemütsstärkung dienten. Dies geschah während der trübsten Periode seines Lebens, die 1749 einsetzte, als er aus dem Kapellhause von St. Stephan in Wien, dem er neun Jahre hindurch als Sängerknabe gedient hatte, plötzlich entlassen und sozusagen auf die Strasse gesetzt wurde. Seine damalige Situation schilderte er später in einer autobiographischen Skizze mit folgenden Worten: „Da ich endlich meine Stimme verlohr, musste ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen.“ In hartem Ringen um die Existenz versäumte er jedoch nicht die Förderung seines Talents, wobei er fast ausschliesslich auf Selbststudium verwiesen war. Stets bemüht, seine Literaturkenntnisse zu erweitern, wurde ihm vom Musikalienhändler eines Tages als Novität ein Heft der Sonaten von Ph. Em. Bach empfohlen, und „da“ — so erzählte er noch als Greis — „kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren.“ An anderer Stelle aber äusserte er: „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch, wenn ich mich von Sorgen gedrückt und mutlos fühlte, und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrument weggegangen.“ Nach diesem Bekenntnis erscheint es nur allzu begreiflich, dass Haydn, als er selbst anfing, Klaviersonaten zu komponieren, zunächst ziemlich eng in die Fussstapfen des von ihm so geliebten Ph. Emanuel Bach trat. Wenn er aber später, was jener angebahnt hatte, in freischöpferischer Weise fortführte, so stand sein Klavierstil und Satz teilweise unter dem Einfluss seiner eigenen Werke auf anderen Gebieten, namentlich seiner Sinfonien und Streichquartette.

Dies war um so natürlicher, als Haydn nicht Virtuose auf dem Klavier war und dieses Instrument wie auch die Violine und das damals noch gebräuchliche Bariton nur bis zu einem gewissen Grade technisch beherrschte. Ob seiner Klavierkomposition dadurch Mängel entstanden sind, darüber kann man verschiedener Ansicht sein. Sicherlich ist seine Schreibweise nicht so flüssig und echt klaviermässig wie die Mozart's, mit dessen minutiöser Formvollendung sich Haydn ohnehin nicht messen kann. Dafür verfiel er aber auch nicht wie jener in eine gewisse Monotonie der nämlichen, immer wiederkehrenden Begleitungsfiguren und Passagen, entwickelte vielmehr gerade in dem Beiwerk eine grosse Mannigfaltigkeit. Lag es ihm doch fern, dem Instrument als solchem Konzessionen zu machen. Nicht um den Klavierspieler war es ihm in erster Linie zu tun, sondern um Ausdruck und Gestaltung seiner musikalischen Ideen. Allerdings finden sich unter seinen früheren Sonaten auch solche, die augenscheinlich zu instruktiven Zwecken geschrieben wurden und Sätze enthalten, denen der Charakter melodiöser Etüden beiwohnt, aber diese stehen nur vereinzelt da.

Aus verschiedenen Gründen lassen sich Haydn's 34 Sonaten nicht so summarisch beurteilen und bewerten wie die 17 Sonaten Mozart's. Selbstverständlich sind auch letztere keineswegs alle einander gleichwertig, tragen aber doch ein weit einheitlicheres Gepräge. Das macht, Mozart fand die Form so gut wie vollendet vor und konnte daher seine musikalischen Gedanken mühelos hinein ergiessen. Seine kurze und äusserst vielseitig erfüllte Schaffenszeit begünstigte aber eine Sonderentwicklung auf diesem Gebiet um so weniger, als der Schwerpunkt seiner Klavierkomposition nicht in der Sonate, sondern im Klavierkonzert lag. Haydn hatte dagegen anfangs mit der Form zu tun, sie weiterzubilden und zu vervollkommnen, wurde aber in der Folge seines so viel längeren Lebens durch die allgemeine Entwicklung der Tonkunst auch in dieser Gattung beeinflusst. Auf diese Weise erklärt es sich, dass zwischen seinen ersten und letzten Sonaten fast ein ähnlicher Abstand vorhanden ist, wie zwischen den Anfangs- und Schlusswerken Beethovens.

Betrachtet man Haydn's Sonaten als Gesamtheit vom Standpunkt des Pianisten der Gegenwart, so findet sich darin natürlich vieles, was veraltet anmutet, entweder dürftig und dünnstimmig oder auch durch Zierrat überladen und daher zopfig erscheint. Bewundernswert bleibt dagegen der darin zutage tretende Reichtum an melodischer Erfindung und die Vielseitigkeit der formellen und harmonischen Gestaltung im einzelnen. Ueberraschend ist aber vor allem die Scharfprägung des seelischen Gehalts. Diese Musik redet eine allgemein verständliche Sprache, offenbart das menschliche Gemütsleben in den verschiedensten Zuständen und Abstufungen, wobei indessen das Jugendliche, Heitere, Lebenbejahende, also die Durstimmung, überwiegt. Wo aber der Mollausdruck erscheint, trägt er mehr das Gepräge der Melancholie oder sanfter Trauer, als den Charakter innerer Zerrissenheit oder hoffnungsloser Tragik. Mit Recht wurden darum von jeher Haydn's kindliches Gemüt, sein heiteres Temperament, sein goldener Humor gepriesen. Sagte er doch selbst einmal von sich: „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen lässt."

Sollten aus diesem Grunde seine Werke nicht für alle Zeiten zur musikalischen Jugenderziehung geradeswegs prädestiniert sein?

Wenn Haydn's Klaviermusik in unseren Tagen im Konzertsaal sehr selten, ja fast nur noch in historischen Programmen erscheint, so hat das seine Berechtigung, obwohl es inmitten der vielen, oft schwer fassbaren modernen Darbietungen, die dem Publikum aufgenötigt werden, manchem Zuhörer eine Herzerquickung bedeuten würde, hin und wieder ein Stück von der köstlichen Einfalt eines Haydn in künstlerischer Vollendung vortragen zu hören.

Ungerechtfertigt finde ich es dagegen dass Haydn - Sonaten nicht häufiger auf dem Repertoir der Musikschüler erscheinen, sondern im Gegenteil immer seltener darin ihren Platz behaupten, ja ganz daraus zu verschwinden drohen.

Im allgemeinen kann wohl über das der Jugend dargebotene Unterrichtsmaterial nicht mehr mit gleichem Recht Klage geführt werden, wie vor etwa 20 bis 30 Jahren. Das Niveau hat sich seitdem entschieden gehoben. Ein grosser Teil der damals grassierenden seichten Salonliteratur ist durch ungleich bessere moderne Werke verdrängt worden. Ebenso hält es jetzt jeder nur einigermassen mit Kunstsinn erfüllte Lehrer für seine Pflicht, die ihm anvertraute Jugend progressiv zur Beherrschung und zum Verständnis unserer grossen klassischen Meister zu erziehen. Diese Absicht ist unverkennbar. Dagegen frägt es sich, ob die Massnahmen zur Erreichung des Ziels, also die Lehrgänge stets oder auch nur dem Durchschnitt nach zweckentsprechend gewählt werden. Meiner Schätzung nach zieht man den Kreis der zum Jugendunterricht benutzten klassischen Werke meistens enger als nötig wäre.

(Schluss folgt.)

Richard Strauss, der Plagiator Gnecchis.

Unter obigem Titel veröffentlicht der bekannte Musikschriftsteller Ludwig Hartmann in den „Dresdener Neuesten Nachrichten" nachstehenden Artikel, den wir um so lieber wiedergeben, weil er geeignet ist, aufklärend in der so viel Sensation erregenden Sache zu wirken. Er schreibt:

„Vor einiger Zeit tauchte die merkwürdige Nachricht in der Presse auf, italienische Blätter

erhoben gegen Richard Strauss den Vorwurf des Plagiats, begangen in seiner „Elektra" an der Oper eines jungen italienischen Komponisten namens Guecci. Etwas später wurde dann der Name in Gnecchi richtiggestellt, und jetzt liegt endlich, pünktlich vom Verlag übersandt, die Broschüre des Signor Tebaldini vor, der der Urheber dieser Attacke gegen Richard Strauss ist. Ihr Titel lautet: „Telepatia musicale, a proposito dell Elettra di R. Strauss." So unsinnig bei den Qualitäten eines Werkes wie der „Elektra" die Beschuldigung sich ausnimmt, so erheischen doch die beigegebenen zehn grossen Tafeln mit Notenbeispielen eine nähere Betrachtung. Diese zu geben ist nicht leicht. Mit unendlichem Fleiss ist Beispiel neben Gegenbeispiel, Takt gegen Takt gestellt, alle möglichen Aehnlichkeiten oft an sehr spärlichen Haaren herbeigezogen, um den Komponisten der „Elektra" als Abschreiber zu kennzeichnen. Das Hauptgewicht ist dabei auf die optische Aehnlichkeit des Notenbildes gelegt. Sobald man den Dingen akustisch zu Leibe geht, bleibt von dem Vorwurf des Plagiats nichts übrig. Die Tonsprache bedient sich der Noten in so freiem Masse, dass selbst ein vorübergehendes Zusammentreffen einer Melodiebildung noch lange kein Plagiat ist. Tonart, Rhythmus, Harmonie, Zeitmass, Dynamik, Instrumentation u. a. m. geben einer Musikphrase erst eine Physiognomie. Dass in Strauss' „Salome" zum Exempel ein Thema aus drei Intervallen besteht, die rhythmisch und phonetisch ganz ähnlich in Rossini's „Barbier" vorkommen, wird man doch nicht als Entlehnung, sondern als einen Zufall ansehen. Dasselbe gilt von Wagner's „Parsifal", in welchem Responsorien aus der katholischen Kirchenmusik wörtlich verwendet sind. Hier heisst es: Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen. Die leere Quinte, jenes Intervall, das ohne Terz unbestimmt, unaufgeschlossen, mysteriös klingt, liegt dem Hauptthema der Neunten Sinfonie und dem „Fliegenden Holländer" zugrunde. Die gleiche Ursache soll die gleiche Wirkung erzielen. Ein neues Intervall erfinden kann kein Mensch. Die Einzelheiten in der Anordnung bilden Verschiedenheiten genug. Unter anderm findet Herr Tebaldini eine merkwürdige sträfliche Reminiszenz bei Strauss' Ruf der Elektra: „Agamemnon!" Jedem ist diese erschütternde Quinte g–c in Erinnerung. Lange ehe Strauss eine Note von Gnecchi gekannt hat, ist die Stelle komponiert. Mir ist bei Gnecchi die Quinte cis—fis: „Il fato" gerade so aufgefallen. Nur dass ich nicht entfernt an ein Plagiat denke, sondern aus der gleichen Situation den gleichen oder ähnlichen Ruf als ganz naturgemäss ableite. Die griechischen Stoffe, Odysseus, Kassandra, Agamemnon, Eumeniden, müssen notwendig zu einer gewissen Familienähnlichkeit und daher zu ähnlichen Intervallbildungen führen. Kein Komponist wird einen Fluch gegen die Götter, einen Racheschrei mittelst paralleler Terzen oder Sexten ausdrücken wollen, sondern die verminderte Septime, die übermässige Quinte, die schrille None wird jeder heranziehen müssen, wenn er wahr im Ausdruck sein will. Gnecchi's prachtvolle Septime gis—a—f („Blut führt das Meer") und Strauss' Septime h—c—h („Blutig seh' ich die Welt") sind natürlich „ähnlich". Aber diese Septimen sind weder von Strauss noch von Gnecchi, sondern schon vor hundert Jahren in Gluck's „Agamemnon" ebenso angewandt worden. Strauss als Anlehner, als Plagiator — er, der bis zum äussersten willkürlich nur seinem Kopfe folgt, der, eben weil er ein Feind aller Urbanität ist, vor dem Ausgeklügeltsten nicht zurückschreckt und nichts Hässlichstes meidet, ausgerechnet der soll den an sich hochbegabten, aber absolut massvollen Gnecchi kopiert oder auch nur den Wunsch einer Anlehnung empfunden haben. Von allen Lebenden ist gerade Strauss der stärkste Ichmensch, der nur in sich sucht und findet. „Telepatia" gibt es immer, wenn man synonyme Tonanklänge darunter verstehen will. Aber nur lächeln kann man über diese krankhafte Reminiszenzenjägerei, denn um mehr handelt es sich in diesem Falle wirklich nicht. Man mag gegen Strauss so manches einzuwenden haben, mag prinzipiell gegen die Entwicklung sein, die in ihm kulminiert: die Selbständigkeit wird ihm niemand abstreiten können, auch nicht mit solchen Pseudodemonstrationen, wie es derartige tabellarische Gegenüberstellungen von Notenbeispielen sind.

Für Dresden aber ist dieser Fall von besonderem Interesse um der Person des jungen Komponisten Vittorio Gnecchi willen, dessen Oper Strauss plagiiert haben soll. Er ist bisher in weitesten Kreisen Deutschlands unbekannt. Ich bin nun zufällig in der Lage, über den Fall authentische Auskunft zu geben, denn ich habe jene Oper Gnecchi's „Kassandra" aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt und mit Gnecchi (der dem jetzt entbrannten Streit übrigens völlig fernsteht) über das Werk, über Strauss und über Herrn v. Schuch ein halbes Hundert Briefe gewechselt, aus denen hier einiges mitgeteilt sei. Am 9. Januar 1905 schrieb er mir aus Mailand: „Unser gemeinsamer Freund Luigi Illica, der Textdichter meiner eben beendeten Oper „Kassandra", ermutigt mich zu der Bitte, dass Sie sich entschliessen möchten, dies mein Werk für die deutschen Bühnen übersetzen zu wollen." Illicas Verse boten mir die Gewähr absoluter Würdigkeit. Ich bat also Gnecchi, mir die Musik zu senden. Sie verriet wohl den Neuling, war aber derart dramatisch wertvoll und so voller echt tragischer Grösse, dass ich die Uebersetzung beschloss und sofort begann. Denn Gnecchi schrieb mir: „Ich wünsche mein Werk nicht in Italien zuerst zu geben, sondern habe das deutsche Musikpublikum im Auge. Dresden, das so ausgezeichnete Kräfte und in Herrn von Schuch einen so genialen Dirigenten

der berühmten Kapelle besitzt, wäre mir lieber als irgendeine Bühne.“ Indes im Juli schon teilte er mir mit, er habe unterdes den Antrag von Bologna erhalten, dort die „Kassandra“ unter Toscanini zuerst italienisch aufzuführen, und ihm fehle der Mut, dies abzulehnen. Ende 1905 fand diese Aufführung mit ausgezeichnetem Erfolge statt, so wenig auch dem italienischen Publikum der Stoff gefügig sein mochte

Unterdes war die Uebersetzung von mir beendet worden und Gnecchi war äusserst zufrieden damit. Als ich ihm Anfang 1906 meine Freude ausdrückte, dass ich seine und Illica's Intentionen also getroffen, verfehlte ich nicht, ihm mitzuteilen, dass zurzeit eine archäologische Aera über die deutsche Opernbühne hereingebrochen sei. Bungert habe vier Homeropern geschrieben, Weingartner soeben in Leipzig die „Orestie“ aufgeführt, Prasch in Berlin bereite Professor Guiglielmi's „Eumeniden“ vor, da werde es schwer fallen, dass eine deutsche Bühne zu seiner „Kassandra“ griffe, zumal „ausserdem Richard Strauss bei der Komposition einer „Elektra“ sei. Das machte alles Herrn Gnecchi nicht irre. Er erwiderte: „Gerade Strauss' Stoffwahl ist ein Beweis für die Richtigkeit meines Vorgehens mit „Kassandra“. Am 25. Dezember 1906 kam folgendes Schreiben Gnecchi's aus Mailand:

„Ich bin soeben in Turin gewesen und habe Strauss' herrliche „Salome“ gehört, die mir, trotz vieler Anarchie in Einzelheiten, den gewaltigsten Eindruck gemacht hat. Ich war mit Ihrem Empfehlungsbriefchen bei R. Strauss. Er empfing mich sehr freundlich, und wir sprachen viel von meiner „Kassandra“, deren Klavierauszug ich ihm überreichte und die er sich ansehen wolle.“

Man sieht, wie einfach sich „Kassandra“ auf das Pult von Richard Strauss gefunden hat! Auch von „Elektra“ sprachen die Herren, und hübsch ist Gnecchi's Diktum: „Als ich von Ihnen zuerst erfuhr, Strauss vollende eine „Elektra“, dachte ich: Also sind die alten Griechen keinesfalls tot.“ Dann 1907 befasste sich Gnecchi mit einem Stoff: „On ne badine pas avec l'amour“ von A. de Musset. Auch frug er bei mir an, ob er nicht noch mit Humperdinck studieren solle. 1908 aber wollte er Deutschland kennen lernen und besuchte in Dresden Herrn v. Schuch. Er habe leider für ihn nur wenig Zeit gehabt, aber das sei ein grosser Künstler. Im August aber hatte Gnecchi Glück: Schuch kam nach Sils im Oberengadin, und dort trat der Komponist dem bewunderten Dirigenten näher. Ein Brief Gnecchi's an mich aus Verderio superiore vom 6. Oktober berichtet nun folgende interessante Daten:

„Ich habe hier Herrn v. Schuch meine ganze „Kassandra“ vorspielen dürfen. Es wäre lächerlich, wollte ich Ihnen verschweigen, dass meine Musik ihm einen tiefen Eindruck (profonde impressione) gemacht hat. Zum Schluss des Vorspielens sagte Herr v. Schuch von mir: „Wir müssen dieses Werk nächsten Winter in Dresden geben; es wird grossen Eindruck machen, und keine Saison wäre für „Kassandra“ passender wie jene, da „Elektra“ erscheint, mit welcher sie einen Zyklus bildet.“ Nun, ich komme augenblicklich nach Deutschland, wenn ich mit der Dresdner Kapelle in Ihrem herrlichen Theater unter Schuch's Leitung mein Werk hören könnte. Oder hat er mich und „Kassandra“ vergessen, die ihm in Sils so gefallen?“

Gewiss nicht. Gnecchi ist zu jung, um die Schwierigkeiten der „Elektra“ in Dresden vollauf abschätzen zu können. Aber seltsam, dass Gnecchi jetzt fast durch einen Zufall plötzlich emporgehoben wird und ein Mann von Namen wurde. Ein Mann von Talent war er schon längst. Die Frage: Wer ist Gnecchi und sein Werk, ist erst durch den Reminiszenzenjäger Tebaldini brennend geworden. Aber aus vorstehenden Angaben dürfen die Bühnen, die sich jetzt um „Kassandra“ bekümmern werden, ersehen, dass Gnecchi's Werk etwas wert ist. Wenn ein so feinsinniger Kenner wie Herr v. Schuch sagt: „Electra et Cassandra sont deux oeuvres qui se complètent“, so lohnt es sicher genauen Hinsehens.“

Genossenschaft Deutscher Tonsetzer.

Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht.

In No. 9 des „Kl.-L.“ war unter „Vermischte Nachrichten“ ein kurzer Auszug aus dem „Geschäftsbericht über das 5. Geschäftsjahr der Genossenschaft“ veröffentlicht. Wir bringen heute aus demselben den ausführlichen Bericht, welcher die „Allgemeine Geschäftslage“ der Anstalt beleuchtet. Er lautet:

„Die Geschäftsergebnisse des abgelaufenen Geschäftsjahres haben die Erwartungen, die man zu seinem Beginn hegen durfte, weit übertroffen. Die Zahl der Pauschverträge ist auf über 3000 gestiegen; die Einnahmen sind um die Hälfte gewachsen.

Der Kreis der Verträge mit den der ernsten Musik gewidmeten Instituten, Gesellschaften, Vereinen usw. ist nunmehr im wesentlichen geschlossen.

Mit besonderer Genugtuung ist es zu begrüssen, dass der Delegiertentag des Deutschen Sängerbundes auf seiner im September 1908 in Berlin abgehaltenen Tagung eine allgemeine Tarifver

barung mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer geschlossen und darauf hin allen Bünden und Vereinen des Deutschen Sängerbundes den Abschluss von Verträgen mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer empfohlen hat. Es sei auch an dieser Stelle den Vertretern des Deutschen Sängerbundes herzlicher Dank dafür ausgesprochen, dass sie bei den Verhandlungen mit der Genossenschaft ein so warmes, weitherziges Verständnis für die Sache der deutschen Komponisten gezeigt haben.

Dieses Verständnis und Wohlwollen hat die Genossenschaft, wie mit gerechtem Stolze festgestellt werden kann, in allen den Kreisen gefunden, die die Musik der Kunst wegen pflegen und diesem idealen Zweck auch persönliche Opfer bringen.

Dagegen lässt sich das gleiche nicht allgemein von denjenigen Unternehmern sagen, für welche die Musik lediglich oder vorwiegend ein Mittel zur Förderung ihrer gewerblichen Zwecke ist. Diese schätzen zumeist den Wert der Musik nur nach den geschäftlichen Einnahmen, die sie damit erzielen. Bei dieser Auffassung finden sie sich zwar mit der Notwendigkeit ab, die ausübenden Musiker zu bezahlen, wogegen sie es für selbstverständlich halten, das geistige Eigentum des schaffenden Musikers für ihre geschäftlichen Zwecke frei ausbeuten zu dürfen. Von einzelnen Gruppen dieser Kreise wird der Wirksamkeit der Genossenschaft noch ein erbitterter Widerstand entgegengesetzt, für dessen Kampfweise der Grundsatz „Der Zweck heiligt die Mittel“ massgebend zu sein scheint.

Das Ziel dieser Bestrebungen liegt nach den ausdrücklichen Erklärungen einzelner Führer im Streite klar zutage. Dass das Gesetz von 1901 beabsichtigt, den Komponisten Rechte zu gewähren, die früher nicht bestanden, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Auch dürfte gerade die höchstinstanzliche Rechtsprechung des letzten Jahres jede Unsicherheit darüber beseitigt haben, dass die Verantwortung für rechtswidrige Aufführungen und damit die Notwendigkeit, vor Veranstaltung musikalischer Aufführungen die Einwilligung der Genossenschaft einzuholen, nicht nur auf die Kapellmeister fällt, sondern auch auf diejenigen, welche Musik im Interesse ihrer gewerblichen Zwecke veranstalten, wie Gastwirte, Cafébesitzer, Kur- und Badeverwaltungen usw.

Da auf rechtlichem Wege also den Bestrebungen der Genossenschaft nicht mehr entgegengearbeitet werden kann, so versuchen diejenigen, die ein Interesse haben, sich den gesetzlich begründeten Forderungen der Komponisten zu entziehen, den Komponisten die Wahrung ihrer Rechte soviel als möglich zu erschweren oder tatsächlich unmöglich zu machen. Es liegt auf der Hand, dass der einzelne Komponist oder Verleger niemals in der Lage wäre, alle in Betracht kommenden Aufführungen zu kontrollieren, sich mit allen denjenigen, die seine Werke aufführen, direkt in Verbindung zu setzen und alle rechtswidrigen Aufführungen zu verfolgen. Wie schon bei der Vorbereitung des Gesetzes der Staatssekretär des Reichsjustizamtes offen aussprach, können die Komponisten die Wohltaten des ihnen gebotenen Aufführungsschutzes nur durch eine Zentralstelle verwirklichen. Daraus ergibt sich, dass diejenigen, welche die Freiheit der Aufführungen und damit nach heutigen Rechtszuständen die Nichtachtung der Urheberrechte für ihr historisch verbrieftes Recht ansehen, die Genossenschaft auf jede Weise zu hemmen und womöglich wirtschaftlich zu ruinieren suchen. In letzterem Punkte liegt der Schwerpunkt der gegnerischen Bestrebungen. Es ist offen ausgesprochen worden, dass, wenn die Gastwirte und Kur- und Badeverwaltungen in ihrem Widerstand fortfahren und die Genossenschaft durch unaufhörliche und in die Länge gezogene Prozesse ermüden, dies bei dem kostspieligen Verwaltungsapparat der Genossenschaft ihren wirtschaftlichen Zusammenbruch zur Folge haben würde. Wäre die Genossenschaft einmal beseitigt, dann wäre trotz Gesetz und Staatsanwalt die Aufführungsfreiheit gesichert. Denn, wo kein Kläger ist, ist kein Richter. Dadurch erklärt sich die Zähigkeit und die Ausdauer der gegnerischen Angriffe, deren Haupttaktik darin besteht, durch konsequentes immer erneutes Vorbringen längst widerlegter unwahrer Behauptungen, Verwirrung in die beteiligten Kreise zu tragen und dadurch die Wirksamkeit der Genossenschaft zu hemmen.

Sollten die Führer der Gegnerschaft aber wirklich noch ernsthaft glauben, das Ziel eines Zusammenbruchs der Genossenschaft erreichen zu können? Sollte nicht manchem von ihnen allmählich der Gedanke aufdämmern, dass im letzten Grunde die Gastwirte, die Kur- und Badeverwaltungen sich selbst schädigen, und dass der Bestand der Genossenschaft heute auch durch die gehässigsten Angriffe nicht mehr gefährdet werden kann? Jedenfalls ist durch alle bisherigen Geschäftsabschlüsse erwiesen, dass der gedeihliche Bestand der Genossenschaft allein schon dadurch gesichert ist, dass alle der ernsten Musikpflege gewidmeten Institute und Vereine fast ausnahmslos Gebührenverträge mit der Genossenschaft abgeschlossen haben. Dadurch allein schon wird der Genossenschaft eine solche Einnahme gewährleistet, dass nach Abzug der Verwaltungskosten von den vereinnahmten Aufführungsgebühren des letzten Geschäftsjahres 76,55% zur Verteilung an die Unterstützungskasse der Genossenschaft und die einzelnen Bezugsberechtigten übrig geblieben sind. Auch haben die gegnerischen Bestrebungen, der Genossenschaft möglichst viele Unkosten zu bereiten, tatsächlich keinen ernsthaften Erfolg gehabt, da es bisher fast in allen Fällen möglich gewesen ist, die Prozesskosten wieder hereinzubekommen. Selbstverständlich wird sich die Genossenschaft nicht dazu fortreissen lassen, wahllos

Massenverfolgungen einzuleiten, sondern sie wird nach wie vor besonders geeignete Fälle herausgreifen, in denen die Wahrung ihrer Rechte auf gerichtlichem Wege unbedingt erforderlich scheint. Dass die Auswahl einzelner Fälle zur Rechtsverfolgung von den Gegnern der Genossenschaft als Akt reiner Willkür hingestellt wird, darf natürlich bei der Tendenz, der Genossenschaft nur Schlechtes nachzusagen, nicht überraschen. Als die Genossenschaft, um die Wirkungen des Gesetzes in möglichst schonender Weise zur Geltung zu bringen, und um den Interessenten Zeit zu lassen, sich auf die veränderte Rechtslage einzurichten, in den ersten Jahren ihres Bestehens die Wahrung der ihr anvertrauten Rechte auf gütlichem Wege durchzuführen versuchte, wurde ihr höhnend nachgerufen, sie belle nur, aber beisse nicht. Wollte sie aber gegen alle die tausend Veranstalter von Aufführungen vorgehen, von denen sie Beweise rechtswidriger Aufführungen in ihren Akten hat, so würde ein derartiges Massenaufgebot von Prozessen selbstverständlich als eine gröbliche Beunruhigung des öffentlichen Erwerbslebens an den Pranger gestellt werden. Nun trifft die Genossenschaft eine verhältnismässig beschränkte Auswahl. Natürlich wird ihr auch das verdacht. Selbstverständlich wird sich die Genossenschaft auf dem beschrittenen Wege in keiner Weise beirren lassen. Allerdings ist sie sich auch dessen bewusst, dass der Kampf gegen die Genossenschaft vorläufig weiter gehen wird, wenigstens so lange, bis alle verständigen und heute noch aus allgemeiner Indifferenz im Schlepptau einiger Führer mitlaufenden Interessenten eingesehen haben, dass es auf die Dauer zwecklos ist, sich gegen die Wirkungen eines Gesetzes zu sträuben, das von den gesetzgebenden Faktoren mit der ausgesprochenen Absicht erlassen wurde, den bisherigen als ungerecht und schädlich empfundenen Zustand der Aufführungsfreiheit zu beseitigen.

Zur Aufklärung dieser Kreise, die einer verständigen und objektiven Beurteilung der Sachlage fähig sind, dienen noch die nachstehenden Ausführungen, durch welche einige von gegnerischer Seite beharrlich ausgestreute unrichtige Behauptungen widerlegt werden.

Vor allem wird die Geschäftsführung der Genossenschaft als unwirtschaftlich und für die Komponisten ergebnislos hingestellt. Es wird behauptet, an den Erträgen der Genossenschaft seien nur ganz wenige Komponisten beteiligt und die meisten erhielten nur lächerlich geringe Beträge. An diesen Behauptungen ist nur die eine selbstverständliche Tatsache richtig, dass es zu allen Zeiten, auch wenn die Genossenschaft einmal Millionen erzielen wird, Komponisten geben wird, die wenig aufgeführt werden und infolgedessen auch nur geringe Aufführungseinnahmen beziehen können. Denn auch die erbittertsten Gegner der Genossenschaft werden von ihr nicht verlangen, dass sie jedem deutschen Komponisten von vornherein garantiere, dass seine Werke beim Publikum Anklang finden und reichen Ertrag bringen.

Was man dagegen von der Genossenschaft verlangen kann, das bietet sie auch in vollem Masse, nämlich, dass die Einnahmen der Komponisten im Verhältnis stehen zu der wirtschaftlichen Bedeutung, die ihre Schöpfungen auf dem Musikmarkt besitzen. Wenn man diesen Punkt berücksichtigt, so wird man feststellen, dass die gegnerischen Behauptungen durchaus unrichtig sind. Tatsächlich haben von den deutschen Bezugsberechtigten der Anstalt schon im Jahr 1907, obwohl es sich erst um das 4. Betriebsjahr handelte, und trotz aller Schwierigkeiten und Anfechtungen 14 über 1000 M., 13 über 500 M. und 58 über 100 M. an Aufführungsgebühren bezogen. Ausserdem wird von den Gegnern der Anstalt geflissentlich übersehen, dass von allen Gebühreneinnahmen 10% an eine Unterstützungskasse fliessen, zu der die erfolgreichsten Bezugsberechtigten naturgemäss die höchste Beisteuer zu leisten haben, und aus der hilfsbedürftige Komponisten, Witwen und Waisen unterstützt werden. Dass es den deutschen Komponisten möglich ist, aus eigener Kraft und auf dem Boden ihres guten Rechtes ein gemeinnütziges Unternehmen zu schaffen, dessen segensreiche Wirkungen sich schon heute zeigen, und das eine grossartige Entwicklung für die Zukunft verspricht, ist ein Erfolg des neuen Urheberrechtsgesetzes, den die Genossenschaft den Anfeindungen ihrer Gegner niemals preisgeben wird.

Dass der Verwaltungsapparat der Genossenschaft äusserst sparsam eingerichtet ist und wirtschaftlich gut arbeitet, wird jeder bestätigen, der mit dem Betriebe der Genossenschaft vertraut ist.

Diese Tatsache wird aber besonders durch einen Vergleich der von der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht erzielten Betriebsergebnisse der ersten 5 Jahre mit denen der Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ersichtlich:

Die Gebühreneinnahmen betrugen

bei der Pariser Société	bei der deutschen Anstalt
im 1. Jahre 14 408 Frcs.	. . . . . . 56 719 M.
„ 2. „ 24 689 „	. . . . . . 79 591 „
„ 3. „ 28 819 „	. . . . . . 92 820 „
„ 4. „ 40 785 „	. . . . . . 134 666 „
„ 5. „ 51 800 „	. . . . . . 196 790 „

in den ersten 5 Jahren zusammen

160 500 Frcs. = 128 400 M.	. . . . . . 560 576 M.
Die Pariser Société verteilte in den ersten 5 Jahren an ihre Mitglieder 101 600 Frcs. = 81 280 M. = 63,30% i. Gebühreneinnahmen.	Die deutsche Anstalt verteilte in den ersten 5 Jahren an ihre Bezugsberechtigten 402 840 M. = 71,86% ihrer Gebühreneinnahmen.

Dabei ist noch hervorzuheben, das die Unkosten im fünften Jahre

bei der Pariser Société 44,5% der Gebühreneinnahmen	bei der deutschen Anstalt 23,5% d. Gebühreneinnahmen

betrugen.

Heute hat die Pariser Société eine Bruttoeinnahme von $3^1/_2$ Millionen, während die Unkosten des Jahres 1907, also des 55. Geschäftsjahres, bis auf 15,38% heruntergegangen sind.

Aus der Entwicklung der Pariser Société wird ersichtlich, dass unter keinen Umständen in dem kurzen Zeitraum von 5 Jahren das Musikleben eines Landes bereits in vollem Umfange von der Wirkung der zugunsten der Komponisten bestehenden Schutzvorschriften berührt werden kann. Auch bei günstigsten Verhältnissen bedarf es hierzu unablässiger jahrelanger Arbeit.

(Schluss folgt)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Dieses Abschildern ist zweifellos eine untergeordnete Stufe der Musik. Das fühlt auch Strauss, und gerade seine gedankliche Kontrapunktik soll ihm ja dazu dienen, alle diese Schilderungen schliesslich zu einem Geistigen umzuwandeln. In der Hinsicht bedeutet die „Symphonia domestica" einen weiten Schritt über das „Heldenleben" hinaus, obwohl auch bei ihr der grosse Fluss und die bewundernswert schöne musikalische Arbeit zerstört oder doch immer wieder getrübt wird durch das allzu lange Verweilen bei nebensächlichen Aeusserlichkeiten. Die Reinheit der Idee von „Tod und Verklärung" ist noch nicht wieder erreicht. —

Wir haben von Goethe, der doch gewiss das technische Können nicht unterschätzte, das Wort, dass die Technik schliesslich zum Feind aller Kunst werde. Von Strauss sind manche Aussprüche bekannt geworden, aus denen hervorgeht, dass ihm die Lösung technischer Schwierigkeiten, dass ihm vor allem das überzeugende Vermitteln äusseren Tuns und Geschehens durch das Orchester einen besonderen Anreiz bietet. Ein Blick in seine Partituren zeigt das. Die „Elektra" bringt in der Hinsicht eher noch mehr als die „Salome". Und es fällt dabei ein seltsam äusserliches Verhältnis zur Dichtung auf; der Komponist hält sich geradezu ans Textwort, auch dort, wo es nur Wort ist, wo es als poetischer Vergleich herangezogen wird. Da erzählt eine Magd, dass Elektra den Mägden zugerufen habe: Schmeissfliegen fort!, und diese Schmeissfliegen werden nun im Orchester gemalt. Fragt Klytämnestra, ob man bei lebendigem Leibe zerfallen könne, wie ein von Motten zerfressenes Kleid, so flattern im Orchester Motten herum. In ihrem Brunstschrei nach dem Kinde stellt sich Chrysothemis vor, wie sie in kalten Sturmnächten ihr Kind am eigenen Fleisch wärmen möchte. Natürlich heult beim Worte Sturm wie durch einen Druckknopf aufgerufen der Wind im Orchester auf.

Ich führe das nicht an, um zu schmälen, sondern um zu erklären, weshalb Strauss gerade als Maler und Kontrapunktiker so gern nach dem Drama griff, um darauf seine symphonischen Dichtungen aufzubauen. Solch eine Fülle von „Gelegenheiten" kann auch das ausgetifteltste „Programm" nicht geben; vor allen Dingen fehlt dabei die leichte Verständnismöglichkeit beim Publikum. In seiner Eifersucht, dem Orchester alles zu verschaffen, überlässt er nicht einmal dem Regisseur die Dinge, die diesem gehören, die er auch viel besser darstellen kann: so das Peitschen der Knechte, die die Rinder zum Opfer treiben, so das Knarren von Türangeln usw.

Natürlich hat auch der Symphoniker teil an der Aufnahme dieser Dramenstoffe; das Psychologische fesselt Strauss in gleichem Masse, und aus ihm gewinnt er das Material für die grosse Entwicklung. In der Hinsicht ist „Elektra" der Symphonie günstiger als die dramatisch wechselvollere „Salome", da das ganze Empfinden sich in einer grossen Linie bewegt. Da kommt es denn auch zu bedeutenden Steigerungen, vor allem zum Schluss und in der auch klanglich wundervollen Szene, wo Elektra den tot geglaubten Orest erkennt.

Aber alles in allem sind auch innerhalb des Schaffens von Richard Strauss die symphonischen Dichtungen ohne Dramen viel geschlossenere und reinere musikalische Schöpfungen. Stelle ich mich gar auf den Standpunkt des Dramas, so bedeutet die Vertonung nicht nur eine Verbreiterung, sondern auch — durch das aufdringliche Malen des im Worte rasch Vorübereilenden oder übertragen Verstandenen — eine Veräusserlichung der zugrunde liegenden Dichtungen. Die Gründe, weshalb ich in der „Elektra" Dichtung Hugo von Hofmannsthal's kein grosses Kunstwerk, wohl aber eine schwere Kulturschädigung erblicke, hier näher auseinanderzusetzen, würde zu weit führen. Ich verweise auf meine Darlegungen im „Türmer" (Märzheft 1909). Aber hier liegt der Hauptgrund, weshalb mir die Ueberzeugung, dass die „Elektra" ihren jetzigen Sensationserfolg auch nicht länger überdauern wird, als die „Salome" den seinerzeit noch grösseren, eine freudige Genugtuung ist.

Allerdings auch, weil ich immer noch bei Richard Strauss auf die Einkehr hoffe, wonach er aus seinem Innern schöpfen und nicht bei den vorüber eilenden Erscheinungen des Tages sich die Anregungen zum Schaffen holen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Am 29. März gab der erblindete Richard Altmann, Schüler von Prof. Franz Grunicke, ein Orgel-Konzert im Blüthnersaal, bei welchem der Kammermusiker Hans Distel und der rühmlichst bekannte Damenchor des Fräulein Anna Wüllner mitwirkten. In Richard Altmann lernten wir einen sehr begabten und bereits reif entwickelten Orgelvirtuosen kennen. Auf seinem Programm standen Präludium und Tripelfuge in Es-dur von J. S. Bach, sowie die dritte Orgelsonate A-dur von Felix Mendelssohn; ausserdem hatte er selbst die Begleitung der Chöre und der Violinvorträge übernommen. Richard Altmann, der alles auswendig spielte und begleitete, berechtigt zu den grössten Hoffnungen und wird zweifellos bei fleissigem Weiterstudium dereinst unseren ersten Orgelmeistern an die Seite gestellt werden können. *W. Sch.*

Am Sonntag, den 25 April, gab Dr. A. Bankwitz in der Lutherkirche ein Orgelkonzert zum Besten der Armen der Luthergemeinde unter freundlicher Unterstützung von Frau Lilian Wiesike, Sopran, des Marg. Toeppe'schen Frauenchores, des Kgl. Kammermusikers Paul Treff, Cello, und des Harfenvirtuosen Zelenka-Lerando.

Der Konzertgeber bewies durch die Wiedergabe der G-moll-Phantasie von Bach, der A-dur-Sonate von Mendelssohn, die er, nicht zum Schaden der Komposition, mit einigen Strichen gab, und des I. Satzes der C-moll-Sonate von Guilmant, dass er eine gute Schule genossen und fleissig gearbeitet hat. In der Kunst des Registrierens zeigte er sich sicher und gewandt.

Frau Wiesike steuerte 2 geistliche Volkslieder von Becker, der Toeppe'sche Frauenchor eine Motette für Frauenchor und Orgel von Kiel, 2 Chöre a cappella: „Der Glaube lebt" aus Parsifal von Wagner und den 24. Psalm von Krause bei; ferner wurde das bekannte Largo von Händel in der Bearbeitung für Cello, Harfe und Orgel, leider zu langsam, exekutiert. Zum Schluss gab es noch eine kleine Ueberraschung: „Hymne de Nuit" von M. von Overem für Sopran (Text nach Racine), Cello, Harfe und Orgel, ein ganz reizendes kleines Werk, ebenso ansprechend durch seine süsse Melodik wie durch seine interessante kontrapunktische Fassung. In dieser Komposition, die hier übrigens ihre Uraufführung erlebte, zeigte Frau Wiesike ihre hübschen Stimmmittel und ihre angenehme, natürliche Art zu singen im vollen Masse, wirkungsvoll vor allem unterstützt von Herrn Treff.

Die Begleitung war in den Händen des Konzertgebers gut aufgehoben. *E. G.*

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes. E. V. Am 15. April fand an dem Musik-Institut des Herrn Direktor Friedrich Färber, Altona, ein Examen nach den Bestimmungen des Verbandes statt. Der Prüfung unterzogen sich die Damen Clara Behre, Magda Wrage und Antonie Zander in erfolgreicher Weise, sämtliche drei Damen erhielten das Prädikat „Recht gut". Zu Aufsatzthemen waren gewählt: „Programm-Musik", „Einfluss des Charakters und der Lebensschicksale auf die Kompositionen unserer grossen Meister", „Die Entwicklung der Oper bis zum 19. Jahrhundert". Die Themen der methodischen Klausurarbeit lauteten: „Wann und in welcher Weise ist der Schüler in den Gebrauch des Pedals einzuführen", „Wie ist die rhythmische Unabhängigkeit der Hände bei 2 zu 3 und 3 zu 4 Noten am schnellsten zu erzielen?" „Nach welchen Grundsätzen sind technische Uebungen zu wählen?" Als Prüfungskommissare fungierten Herr Professor D. Bromberger, Bremen, und Fräulein Anna Morsch, Berlin.

Im Born'schen Pädagogium für Musik, Friedenau, fanden am 5. und 26 April die Semesterprüfungen in Gestalt von Schülervorspielen statt. Die Resultate waren durchweg befriedigende. Die reichhaltigen Programme, vom leichten zum schweren ansteigend, mit ihrer durchweg ausgewählten Literatur, wurden sicher und präzis ausgeführt, so dass man überall die tüchtige künstlerische Führung durchempfand. Treffliches wurde auch in den Ensemble-Leistungen gebote es kamen Sätze für Klavier 4- und 8-händig, ein Streichquartett von C. Schumann, Allegro und Rondo für zweistimmigen Violinchor von Pleyel zu Gehör, den Glanzpunkt der zweiten Aufführung bildete Mozart's „Kleine Nachtmusik" für Streichorchester, das von dem Schülerorchester unter Leitung von Georg Hilgenberg mit künstlerischer Präzision ausgeführt wurde.

Die Grossherzogliche Musikschule zu Weimar veranstaltete unter Leitung des neuen Leiters Prof. Waldemar von Baussnern eine „Händel-Feier", an der sich Lehrer und Schüler beteiligten. Es wurden ausschliesslich Händel'sche

Werke zu Gehör gebracht. Neben dem grossen Konzert in D-moll für Orgel, Orchester und Cembalo kamen Arien aus dem „Alexanderfest“ und „Josua“, sowie 4 Sätze aus einem Concerto grosso zum Vortrag.

An die Hochschule für Musik in Mannheim ist der Baritonist Hans Schröder als Lehrer für Sologesang berufen worden. Der junge Künstler weilte einige Jahre in Amerika, wo er sich als Konzertsänger und als Lehrer (am Konservatorium zu Chicago) einen ausgezeichneten Ruf erworben.

Das Pariser Konservatorium verlässt in nächster Zeit sein altes Gebäude, das viel zu eng für seine 600 Schüler geworden ist. Die Parlamente haben einen Kredit von 400 000 Franken zu bewilligen, um es in die frühere Ecole de la rue de Madrid zu verlegen. Dem Gebäude dieser ehemaligen Privatschule, in der über 1000 Zöglinge unterrichtet wurden, soll nur ein grosser Saal für die Bibliothek angebaut werden.

Vermischte Nachrichten.

Prof. Robert Radecke ist zum Ehrenmitglied des akademischen Senats der Künste ernannt worden.

Professor Julius Hey, der ausgezeichnete Gesangspädagoge, ist am 22. April nach langem Leiden in München aus dem Leben geschieden, wenige Tage vor Vollendung seines 77. Lebensjahres. Nach gründlichen musikalischen Studien bei dem bekannten Gesangspädagogen Friedrich Schmitt wurde es Hey's Lebensaufgabe, den deutschen Gesangunterricht auf die Grundlage der Eigenart der deutschen Sprache zu stellen. Sein grosses vierbändiges Werk „Deutscher Gesangunterricht“ ist die Frucht dieses Strebens. In innigsten Beziehungen stand Hey zu Richard Wagner, letzterer berief ihn, da sich ihre Ideen in der Schaffung eines nationalen Gesangstils begegneten, als Gesanglehrer an die nach seinen Plänen eingerichtete Münchener Musikschule. In diese Zeit seiner Tätigkeit fallen die ersten Bayreuther Festspiele, Hey hat Wagner bei der Heranbildung von Gesangskräften für sein Unternehmen kräftig zur Seite gestanden. 1887 verlegte Hey seinen Wohnsitz nach Berlin, wo sich ihm rasch eine reiche Lehrtätigkeit erschloss und er auch mehrfach mit Kompositionen, Duetten und Liedern an die Oeffentlichkeit trat. Seine letzten Lebensjahre hat der Künstler wieder in München zugebracht. Wir kommen auf seine grosse Bedeutung als Gesangspädagoge noch eingehender zurück.

Eine glänzende Festversammlung hatte sich am 29. April in der Philharmonie versammelt, um das 25jährige Jubiläum des Direktors und jetzigen alleinigen Inhabers S. Landeker zu feiern. Vor 25 Jahren erwarb er mit L. Sacerdoti zusammen das für den Skating-Ring erbaute Etablissement, sie schufen aus ihm nach wiederholten Umbauen und Neubauen den Philharmonischen-, den Beethoven- und den Oberlichtsaal, Berlins grösste und wichtigste Konzertsäle. Ebenso eng verbunden, wie mit dem ganzen Etablissement, ist Landeker auch mit dem Philharmonischen Orchester, das er und sein Sozius in den ersten Jahren durch manche gefährliche Krise geleitet haben. Das Festkonzert, welches zur Huldigung des Jubilars stattfand, wurde von einer erlesenen Künstlerschar ausgeführt, es wirkten mit: Leopold Godowsky, Variations sinfoniques von César Franck, Franz von Vecsey, Violinkonzert von Mendelssohn, Lilli Lehmann, Ozean, du Ungeheuer aus Oberon, Jean Gérardy, a moll-Konzert von Saint-Saëns. Das Philharmonische Orchester, von Dr. Kunwald geleitet, spielte Beethoven's Ouvertüre zur Namensfeier und schloss das Konzert mit der Tannhäuser-Ouvertüre. Ernst von Possart sprach den Prolog. Dem Festkonzert folgte ein Bankett und späterer Ball.

Professor Henry Marteau erhielt zur Erinnerung an sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum von seinen zahlreichen Freunden und Verehrern eine Cremoneser Geige zum Geschenk Sie ist eines der besten Exemplare von Josef Guarnerius del Gesu, gebaut im Jahre 1743, aus welchem Jahre bekanntlich auch die berühmte Paganini-Geige stammt. Das Instrument wurde von dem bekannten Geigenmacher Robert Beyer angekauft.

In Leipzig fand am 25. und 26. April ein zweitägiges „Richard Wagner-Fest“ statt, dessen Ueberschüsse der Errichtung eines Denkmals dienen sollen, das die Stadt Leipzig dem Bayreuther Meister in seiner Geburtsstadt errichten will. Am ersten Tage wurden im Neuen Stadttheater die „Meistersinger“, am zweiten Tage im Gewandhause Bruchstücke aus der „Walküre“, dem „Parsifal“, ferner der „Kaisermarsch“ aufgeführt. Man hegt die Hoffnung, das Wagner-Denkmal, zu dessen Ausführung Max Klinger in Aussicht genommen ist, am 100. Geburtstage des Meisters — 22. Mai 1913 — enthüllen zu können.

Die Abteilung für Musikinstrumente des Deutschen Museums in München erhielt neuerdings eine wertvolle Bereicherung durch die von der Firma Karl A. Pfeiffer in Stuttgart gefertigte Nachbildung des berühmten Bach-Flügels, dessen Original sich in der Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin befindet.

Das IX. Westfälische Musikfest, das in den Tagen vom 23. und 24. Mai zu Dortmund

im Fredenbaum stattfindet, ist als Huldigung für den Tonheros Beethoven geplant. Um die grossen Werke (Missa solemnis, Neunte Sinfonie) würdig aufführen zu können und zugleich auch hervorragende Interpreten für die solistischen Darbietungen am zweiten Tage zu haben (Liederspenden „Adelaide", „An die ferne Geliebte", Klavierkonzert G-dur), bedurfte es einer besonders sorgfältigen Auswahl der Künstler. Prof. Meschaert, Kammersänger Grosch-Dresden, Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges und Ernst v. Dohnanyi sind zu diesem Zweck bereits gewonnen.

Der Bachverein und der mit ihm verbundene akademische Gesangverein zu Heidelberg begehen in der nächsten Saison das Fest ihres 25jährigen Bestehens. Unter der Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Dr. Wolfrum, der auch der Gründer des Vereins ist, hat sich der Bachverein zu einem Faktor des musikalischen Lebens emporgeschwungen, dessen Wirken und mutiges Vorwärtsdringen allgemein als vorbildlich anerkannt wird. Fast alle wichtigen Konzertwerke, insbesondere die grossen Tonformen aus alter und neuer Zeit fanden in dem abgelaufenen Vierteljahrhundert durch ihn ihre künstlerische Wiedergabe.

Das 14. Mecklenburgische Musikfest findet am 23., 24. und 25 Mai d. J. unter dem Protektorat des Grossherzogs in Schwerin statt. Am ersten Tage werden die Missa solemnis und die IX. Sinfonie von Beethoven, am zweiten Tage die Kantate „Ein feste Burg" von Bach und die Sinfonie Nr. 1 C-moll von Brahms, am dritten Tage „Paria" von Arnold Mendelssohn und Fragmente aus dem dritten Akt der „Meistersinger" zur Aufführung gelangen; ausserdem bringen die Konzerte des zweiten und dritten Tages Vorträge der Solisten: Kammersängerin Frl. Hempel, Kammersängerin Frau Preuse-Matzenauer, Prof. Henri Marteau, Kammersänger Hess, Kammersänger Heinemann. — Festdirigent ist Hofkapellmeister Kaehler.

Am 14. Mai fand in Paris im Festsaal des Trokadero eine originelle französisch-englische Festaufführung zum Besten des Kinderschutzes gegen die Tuberkulose statt. Es waren Einladungen an die Mädchenschulen Englands ergangen und 21 Schulen waren dem Rufe gefolgt und sandten Zöglinge unter dem Schutz der „Girl's School Music Union de Londres" nach Paris. Die Veranstaltung stand unter der Protektion des französischen Unterrichtsministeriums, Mitwirkende waren, ausser den erwähnten englischen Chören, geleitet von Norman O'Neill, die Chöre der Mädchen-Lyceen von Paris unter Führung von Gabriel Pierné, des Colonne-Orchester, ferner C. Saint-Saëns, der seine symphonische Dichtung „Phaêton" dirigierte, und M. Alexander Guilmont, der Improvisationen auf der Orgel ausführte. Von den englischen und französischen Chören wurden in der Hauptsache altenglische, irische, schottische und französische Volksweisen gesungen, auch führten beide Chöre gemeinsam Hymnen und Gesänge von Rameau, Gluck, Saint-Saëns und anderen aus.

Bücher und Musikalien.

Ch. V. Alkan: Oeuvres choisies pour Piano. Nouvelle Edition revue par E. M. Delaborde et J. Philipp. — Exercises de Virtuosité, tirés des ses oeuvres par José Vianna da Motta.
Costallat & Co., Paris.

Aus einer grossen Anzahl der Klavierwerke von Ch. V. Alkan hat José Vianna da Motta reiches Material zu technischen Studien entnommen, die sich auf sämtliche Einzeldisziplinen der pianistischen Technik erstrecken. Nicht allein für das eingehende Studium Alkan'scher Klavierwerke, sondern für die Durchbildung im allgemeinen haben die vorliegenden Uebungen Wert und Interesse. Der Herausgeber hat die Alkanschen Passagen etc. nicht bloss aus den Werken so wie sie sind, entnommen, sondern sie als Motive zu höchst brauchbaren und förderlichen Uebungen benutzt, durch Weiterbildungen, Fortführungen und Transpositionen vielfachster Art betrachtet und damit einen wahren Schatz an technischen Problemen angehäuft. Dass fast alle diese Studien vom Spieler selbst nach dem gegebenen Modell weiterzubilden, bzw. in andere Tonarten zu übertragen sind, bedeutet einen ganz ausserordentlichen pädagogischen Vorzug. Es erübrigt sich so gut wie von selbst, auf die in Rede stehende ausserordentlich wertvolle Publikation noch besonders hinzuweisen.

Friedrich Seitz, op. 31 und 32. Zwei Violin-Konzerte für die junge Welt (G-dur und D-moll).
D. Rahter, Leipzig.

Fünf Violin-Konzerte leichten Stils für die Violine mit Begleitung des Pianofortes hatte Friedrich Seitz bereits den beiden oben angezeigten Konzerten vorangehen lassen. Sowohl das G-dur-Konzert als auch jenes in D-moll ist der jungen violinspielenden Welt gewidmet. Beide Konzerte halten sich dem voll entsprechend innerhalb bestimmter, durch die Natur der Sache gegebener Grenzen Die beiden Schülerkonzerte (No. 6 und 7) sind von angenehmem melodischen Wesen, ihr instruktiver Charakter wird nicht unliebsam aufdringlich betont und die technischen

Ansprüche sind bei rationeller technischer Vorbildung wohl von den jungen Geigern zu erfüllen. Die Klavierbegleitung ist wirklich eine solche, sie tritt geziemend zurück, dient als harmonische Stütze der Prinzipalstimme, ist aber sehr sorgfältig gearbeitet. Die Violinstimme beider Konzerte ist aufs Genauste bezeichnet, so dass der Vortragende glücklich allen Fährnissen zu begegnen vermag. Die Sachen können mit grossem Nutzen studiert werden; man reihe sie dem Unterrichtsrepertoir ein, um damit gute pädagogische Erfolge zu erzielen.

Eugen Segnitz.

Hugo Riemann: Musik-Lexikon. 7. Auflage.

Max Hesse, Leipzig.

Die 6. Auflage des für jeden Musiker unentbehrlichen Werkes, die erst vor 4 Jahren komplett vorlag, ist bereits wieder vergriffen, so dass sich eine Neuauflage notwendig macht. Die erste Lieferung derselben, von A bis Aubry reichend, liegt uns vor, sie beweist, dass wieder eine gänzliche Umarbeitung stattgefunden hat und das Lexikon mit den Fortschritten der Musikwissenschaft in stetem Konnex ist. Das wird nur ermöglicht, weil sein Verfasser, Prof. H. Riemann, einer der werktätigsten Mitarbeiter bei den historischen Forschungen, archivalischen Ausschachtungsarbeiten, kritischen Spezialstudien über einzelne Tonkünstler der Vergangenheit ist und somit in erster Linie der fortgesetzten Einarbeitung der gewonnenen neuen Resultate gerecht werden kann. Jede Neuauflage des Lexikons bedeutet somit ein neues Buch, das das vorangegangene überholt. Die neue Ausgabe erscheint in 25 bis 28 Lieferungen.

Anna Morsch.

Karl Pieper: Aufgabenhefte für die Harmonielehre.

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

An guten Harmonielehren für den Unterricht — man denke neben E. Fr. Richter's weitverbreitetem Lehrbuch an die Werke von Bussler, Franke, Rudolf Louis-Thuille u. a. — ist kein Mangel. Wohl aber hat sich bei den meisten Lehrbüchern, schon aus Raumrücksichten, die Herausgabe einer gesonderten Aufgabensammlung als notwendig erwiesen. Für die Richter'sche Harmonielehre hat der Sohn des Verfassers, Alfred Richter, die Herausgabe einer solchen Sammlung unternommen. Aber nicht mit Unrecht wird dem Richter'schen Werke der Vorwurf gemacht, dass es insbesondere die Modulationslehre zu wenig berücksichtige. Die Ergebnisse der modernen praktischen Musikentwicklung, wie auch der erweiterten Theorie zu verwerten und gleichzeitig ein brauchbares Uebungsmaterial für alle Harmonielehren zu schaffen, ist der Zweck der Pieper'schen recht handlich und gefällig ausgestatteten „Aufgabenhefte". Sie dürften sowohl den Schulen als auch den Privatstudierenden wertvolle Dienste tun. Das Theoretische ist in kurze Merksätze zusammengedrängt, die jeder einzelnen Aufgabe vorangestellt sind. Die Aufgaben selbst sind für die Durchführung am Klavier bestimmt, aber auch an der Tafel und nach dem Gehör auszuführen. Dass sie beim Unterricht selbst entstanden sind, beweist die praktische Anordnung auf jeder Seite.

E. Heerdegen.

Leone Sinigaglia, op. 34. 4 Canzoni per Mezzo-soprano con accomp. di pianoforte. Deutsche Uebersetzung von Maria von Othegraven.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die italienischen Komponisten ohne Ausnahme haben vor den französischen Tonkünstlern der neueren Schule den grossen Vorzug voraus, dass sie niemals ihrer nationalen Eigenart untreu geworden sind, wie ja auch Verdi deshalb ein so bewunderungswürdiges Beispiel abgibt, weil er mit jedem neuen Werk sich höhere, vollwichtigere Aufgaben stellte, fort und fort seinen Stil vervollkommnete und vertiefte und doch Zeit seines Lebens in seinem Denken und Empfinden ein echter, unverfälschter Italiener geblieben ist. Diesen Vorzug nationaler Eigenart darf man auch den vorliegenden 4 Canzoni in vollstem Masse zuerkennen; sie sind trotz ihrer leichten Ausführbarkeit modern empfunden, wohlgeformt und besitzen jene prickelnde, reizvolle Melodik, die der Aufnahme italienischer Musik so ausserordentlich entgegenkommt. Leone Sinigaglia blieb in der musikalischen Welt lange Zeit eine völlig unbekannte Grösse, erst mit seiner lebensprühenden Lustspiel-Ouverture zu Goldoni's „Le Buffe Chiozzotte" lenkte er die Aufmerksamkeit auf sich und eroberte sofort alle europäischen Konzertsäle wie im Fluge. Ohne Zweifel werden deshalb auch diese vier liebenswürdigen Gesangstücke regstem Interesse begegnen, zumal sie dem deutschen Publikum in einer ausgezeichneten Uebersetzung dargeboten werden.

Arno Kleffel.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Die Anmeldungen zu den Herbstprüfungen — Namen und Fächer der Zöglinge — sind baldmöglichst, spätestens aber bis zum 1. Juni zu bewirken, damit die nötigen Anmelde-Formulare übersandt werden können. Die durch die Sommerferien bedingte zweimonatliche Unterbrechung der Kommissionsarbeiten erfordert die frühzeitige Erledigung aller Prüfungsangelegenheiten.

Die Zulassungs-Kommission
für die Prüfungen
des Musikpädagogischen Verbandes E. V

Musikgruppe Eisenach.

Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Im verflossenen Vereinsjahr fanden vier ordentliche und eine ausserordentliche Vereinsversammlung statt, in denen die Bestrebungen und Berufsinteressen der Musiklehrerinnen zur Beratung kamen. Im Laufe des Winters wurde ein musikalischer Abend veranstaltet, der W. Sterndale Bennet, Adolf Henselt und Robert Kahn gewidmet war. Den Vortrag über die Werke Bennet's und Henselt's hielt Frl. Auguste Hopf. Darbietungen von Klavierkompositionen der beiden Tondichter und Vorträge von Liedern Kahn's schlossen sich an. Sämtliche Vorträge wurden von Mitgliedern der Gruppe ausgeführt. Die zum grossen Teil unbekannten Kompositionen erweckten das rege Interesse der Zuhörer.

Der Frauenchor unter Leitung von Frl. Ganzel hielt seine regelmässigen Uebungen ab, zur Einstudierung kamen mehrstimmige Chorsätze älterer und moderner Meister.

Auf dem IV. Kongress des Musikpädagogischen Verbandes, Pfingsten in Berlin, war unsre Gruppe durch Frl Zufehr als Delegierte vertreten, die uns über die umfangreichen Verhandlungen in einer ausserordentlichen Versammlung Bericht erstattete, an den sich eine lebhafte Diskussion anschloss.

Verein Iserlohner Musiklehrerinnen.

Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

In dem abgelaufenen 3. Vereinsjahr fanden 2 Vorstandssitzungen, 3 Mitgliederversammlungen und die Generalversammlung statt. Auf der Generalversammlung wurde der Jahresbericht verlesen und der Kassenabschluss geprüft und für richtig befunden, ferner der Beschluss gefasst, die Bibliothek des Vereins zugunsten der Schüler zu verwenden. Man einigte sich dahin, den Schülern die Bibliothek bis auf weiteres gratis zur Verfügung zu stellen, ihnen also die Noten leihweise zu überlassen. — Für die Unterstützungskasse des Vereins wurde laut § 3, b 2 der Ueberschuss vom Invalidengeld von den Mitgliedern abgeliefert und Frl. Morsch zur Verwaltung übersandt. – Die Einladung des „Vereins Hagener Musiklehrerinnen“ zu den Neitzel-Vorträgen wurde dankbar angenommen, verschiedene Mitglieder beteiligten sich daran. — Der Verein schloss sich als korporatives Mitglied dem „Musikpädagogischen Verbande“ an.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN W., Kaiserallee 176.

Bianka Morill, Gesangspädagogin. Dresden, Münchnerstrasse 17 p.
Ausbildung aller Stimmgattungen nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Berlin W., Ansbacherstrasse 40. I
Ausbildung im Gesang.
Kurse in Sprechstimmbildung und Atemtechnik
(Methode A. Kuypers)
als Grundlage für Deklamations- und Gesangunterricht u. zur Gesundschulung kranker Stimmen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— **Berlin-Charlottenburg II,** —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique-Rythmique. Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 11. | **Berlin, 1. Juni 1909.** | **XXXII. Jahrgang.**

Josef Haydns Klaviermusik im Lichte der Gegenwart.

Von
Dr. Olga Stieglitz.

(Schluss.)

Von den 17 Sonaten Mozart's wird z. B. höchstens ein halbes Dutzend häufiger gespielt, während die übrigen ein brachliegendes Kunst- und Uebungsmaterial darstellen. Gerade die schönsten Nummern werden am seltensten benutzt, da die Auswahl nicht nach dem Massstabe des musikalischen Wertes zu erfolgen pflegt. Man bevorzugt vielmehr die, welche am meisten die Gewähr zu bieten scheinen, dass der Schüler sie technisch und rhythmisch bewältigt. Tatsächlich geschieht aber auch dies meistens nicht, und zwar aus dem Grunde nicht, weil Mozart's Werke dem Schüler in der Regel zu einer Zeit gegeben werden, wo er ihnen noch nach keiner Richtung hin gewachsen ist. Betrachtet man doch Mozart's Sonaten als Studienmaterial für die Mittelstufen, wohin sie auch die Führer durch die Klavierliteratur in grosser Einmütigkeit verweisen. Jeder Musiklehrer macht aber die Erfahrung, dass unter seinen Schülern des dritten bis fünften oder selbst des vierten bis sechsten Unterrichtsjahres die überwiegende Mehrzahl nicht imstande ist, eine Mozart-Sonate im richtigen Tempo einwandfrei zu Gehör zu bringen. Der Ausnahmeschüler, dem dies gelingt, ist von besonderer Begabung und steht eben nicht mehr auf der Mittelstufe. Die unbefriedigenden Resultate, die mit dem frühen Mozartstudium erzielt werden, lassen des Lehrers wie des Schülers Interesse an diesem Komponisten bald erkalten, so dass später, wo der Zeitpunkt dafür gekommen wäre, gewöhnlich von beiden Seiten der Wunsch zur Wiederaufnahme nicht besteht. Statt dessen greift man dann zu Beethoven, um — leider nur allzu oft — hier sehr ähnliche Enttäuschungen zu erleben.

Was nun den Sprung von der Unterstufe, den Sonatinen Clementi's, Kuhlau's, Dussek's hinüber zu den Sonaten Mozart's betrifft, so könnte er gut vermieden werden. Die Lücke, die das klassische Unterrichtsmaterial hier aufzuweisen scheint, besteht in Wahrheit nur in den Literaturkenntnissen des Musikpädagogen. Zwischenglieder sind in genügender Menge vorhanden. Unter ihnen aber gebührt der Klaviermusik Haydn's ein erster Platz. Ihr instruktiver Wert wird lange nicht genug ge-

Komposition überhaupt kennzeichnet, charakterisiert diese, zum Teil in das Gebiet der Etüde führenden, kurzen „Inventionen" und „Symphonien". Ein spezieller Studienzweck ruht bei ihnen noch in der gleichen Betätigung beider Hände, doch tritt er nicht als Hauptzweck der Stücke auf.

Das „Wohltemperierte Klavier", diese 2 mal 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten, datiert aus den Jahren 1722 (I. Teil) und 1744 (II. Teil). Die Bach-Forscher haben durch eingehende Untersuchungen auf der Grundlage authentischer Nachweise die Beendigung jeder dieser beiden Teile des Gesamtwerkes festgestellt; ebenso festgestellt ist es, dass manche der einzelnen Stücke schon aus früherer Zeit stammen, und auch, dass Bach anfangs nicht ein so umfangreiches Sammelwerk unter der näheren Bezeichnung „Wohltemperiertes Klavier" beabsichtigt hatte. Vielmehr scheint er den zweiten, wahrscheinlich „24 neue Präludien und Fugen" betitelten Teil nicht als Fortsetzung des ersten, „Wohltemperiertes Klavier" überschriebenen, aufgefasst zu haben. Durch das Stimmungsverfahren des Halberstädter Orgelbauers Werkmeister (1645—1706), alle Tonarten in nicht absolut reiner, sondern in ausgeglichener, gleich temperierter (abgetönter) Weise erklingen zu lassen, während bisher durch die vollständig genaue Stimmung nach einer Tonart die andern Tonarten ungenau klingen und so kein einheitliches Ganzes geschaffen wurde, war es erst möglich geworden, in allen Tonarten zu komponieren, und der Verwertung dieses Prinzips verdankt Bach's „Wohltemperiertes Klavier" diese seine Bezeichnung. Wilhelm Tappert (1830—1908) gibt in den „Eitner'schen Monatsheften für Musikgeschichte" (1899), S. 123 ff., eine Besprechung aller Werke der Komponisten, die schon vor Bach sich bemühten in allen 24 Tonarten zu schreiben. Mattheson war jedoch der einzige, der in seiner „Exemplarischen Organistenprobe" schon 1719 für jede Tonart zwei Kompositionen schrieb. Er war aber nicht Bach's Vorgänger in diesem Gedanken, sondern nur in der Veröffentlichung. Unter den Nachfolgern Bach's sind zu nennen: George Andreas Sorge (1703—78), Organist zu Lobenstein, in seinen „Präludien und Fugen für alle 24 Tonarten" (ersch. 1738) und Bernhard Christian Weber, Organist zu Tennstedt (Mitte des 18. Jahrh.), der bisher irrtümlich als Vorgänger Bach's galt.

Vom ersten Teil des „Wohltemperierten Klavier" kennt man das Autograph, das Bach für Friedemann und dasjenige, welches er für seinen zweiten Sohn Philipp Emanuel kopierte. Das erste besitzt die Königliche Bibliothek zu Berlin, das letzte soll sich noch in Züricher Privatbesitz befinden. Ein drittes Autograph in Oesterreich wird nach einem späteren Eigentümer das „Wagner'sche" genannt. Vom zweiten Teil wurde 1895 ein Autograph von Miss Elisa Wesley dem British Museum vermacht. Es ist dasselbe, das von Mendelssohn 1842 bei einem Herrn Emett vorgefunden wurde, der es aus dem Nachlass von Muzio Clementi erworben hatte. Emett's Tochter verkaufte es an gen. Miss Wesley. Bekannt sind noch einige Abschriften mit fehlerhaften Aenderungen, so die Abschriften einzelner Stücke, die sich im Besitz des ersten Bach-Biographen J. N. Forkel (1749—1818) befanden und jetzt mit einer anderen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrt werden. Forkel hielt, wie die späteren Bach-Biographen C. L. Hilgenfeldt und K. H. Bitter (1813—85), diese Veränderungen für die authentische Lesart.

Das „Wohltemperierte Klavier" wurde zuerst 1799 von dem Engländer Kollmann der Oeffentlichkeit übergeben. 1800 erschien es bei Nägeli & Simrock, 1801 bei Peters, bei Breitkopf & Härtel erst 1819. Es folgte nun 1837 bei Peters eine Ausgabe von Carl Czerny (1791—1857) in Verbindung mit F. A. Roitzsch (1805—89), hernach eine Ausgabe von Fr. Chrysander (1826—1901). Einen befriedigenden Notentext brachte erst die vorzügliche von Franz Kroll 1866 für die Bachgesellschaft veranstaltete Ausgabe, der 1862 vom selben Autor eine ähnliche bei Peters voraufgegangen war. Auf analytischem Gebiete wurde ausser von Kroll (1820—77) das Vorzüglichste dargeboten (1867 1. Aufl., 1889 2. Aufl.) von C. v. Bruyk (1828-1902), ferner 1883/4 von Dr. Hans Bischoff (1852—89) und 1894 von Heinrich Germer (geb. 1837). Von massgebender Bedeutung sind die kritischen Ausgaben von Kroll und Bischoff, letztere insbesondere wegen der vielen, die früheren Drucke und Ausgaben mit einander vergleichenden Anmerkungen. Ebenso die pädagogische Ausgabe von Germer, dem für die Feststellung des Textes eine bisher unbekannte, authentische, sich in Dresden befindende Kopie zu Gebote stand. Die schon gen. Ausgabe von Czerny hat keinen analytischen Wert, sondern verdient nur päda-

gogische Beachtung, der zweckmässigen Applikaturen wegen. Ueberdies bringt der Notentext manche nicht zu billigende Abänderungen. Die Ausgabe von Dr. Chrysander verzichtet auf jede die Dynamik und Applikatur betreffenden Hinweise. Unter den weiteren Ausgaben auf historischem Untergrund und denen, die sich der Pädagogik zuwenden, sei zunächst auf die Bearbeitung der Fugen in Partitur von Dr. F. Stade (geb. 1844; Organist der Peterskirche in Leipzig) hingewiesen. Der Studierende empfängt hier eine genaue Uebersicht über den Fortgang der einzelnen Stimmen, der sich in dieser Weise noch klarer darstellt, als es die Notierung für Klavier auf zwei Systemen zulässt. Stade's Partitur-Notierung ist in dem Sinne aufzufassen, wie sie ähnlich schon von Mozart anfangs der 1780er Jahre, angeregt durch den Verkehr mit van Swieten, für 5 Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" für Streichquartett angefertigt wurde (die Mozart'sche Arbeit blieb ungedruckt). — Der in Amerika lebende Holländer B. Boekelmann (geb. 1838) veröffentlichte 1900 sechzehn der Fugen, in denen er durch verschiedenartig farbigen Notendruck dem Spieler den Gang der Stimmen näher veranschaulichen will. Für die Art dieser rein äusserlichen Darstellung, die übrigens in ähnlicher Weise schon 50 Jahre früher der Philologe und Musiker C. Breidenstein anwandte, vermag ich nicht einzutreten, wohl aber kann man einverstanden sein mit der beigefügten harmonischen Struktur der Fugen. — Wertvoll ist inbezug auf die Akkordangabe die von Ernst v. Stockhausen 12 Fugen beigefügte, nach den Grundsätzen von S. Sechter dargestellte Generalbassschrift. Auf eine solche hatte Kirnberger schon in seiner „Kunst des reinen Satzes" (1774) hingewiesen. Ein derartig akkordlicher Hinweis ist wichtig und sollte der Lehrer den nur halbwegs in die Harmonik Bach's eingeweihten Schüler anregen, eine zweite Klavierstimme rein akkordlicher Art zu allen Sätzen anzufertigen. Allerdings hat diese Ausarbeitung grosse Schwierigkeiten, denn infolge der vielen Durchgangs- und Wechselnoten etc. ist es nicht immer leicht, die akkordliche Aufeinanderfolge genau und im logischen Zusammenhang zu geben. — J. Moscheles publizierte 1863 zehn Studien über Präludien aus dem „Wohltemperierten Klavier", eine Arbeit, die, wenn man ihr auch nicht in allen Teilen beipflichten kann, doch Interesse hervorruft. Das Arrangement existiert in zwei Versionen, für Klavier und Violoncell und für zwei Klaviere, von denen dem zuletzt genannten der Vorzug gebührt. Ein Bedenken gegen diese sonst pietätvoll gemachte Arbeit ist die stellenweise Einschiebung einzelner auf Grund der Bach'schen Themen eingefügten Takte und Wiederholungen einzelner Teile innerhalb eines Präludiums. Am besten gelungen sind hier die Sätze in C-dur und d-moll aus dem ersten und D-dur aus dem zweiten Teil. Der bekannten, dem C-dur-Präludium gewidmeten „Meditation" von Gounod gegenüber, die einer süss klingenden Salonkomposition entspricht, ist Moscheles' Bearbeitung, die durchaus auf vornehmer Basis bleibt, von grösserem Werte. — Für Riemann's Bearbeitung (1895) vermag sich nur der zu interessieren, dem Riemann's Phrasierungsmethode mit ihrer komplizierten Aufzeichnung durch längeres Studium deutlich geworden ist. — Soviel Gediegenes auch Busoni's ausgezeichnete Arbeit „Das Wohltemperierte Klavier, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klaviertechnik herausgegeben" (1894), enthält, muss man doch, vom historischen Gesichtspunkte aus, die Bevorzugung einer modernen Gewandung darin beanstanden. Manual betrachtet ist Busoni's Arbeit inbezug auf das eingefügte Uebungsmaterial rühmenswert, denn die den einzelnen Sätzen beigegebenen Studien werden die schwierigen Stellen in der Bach'schen Aufzeichnung überwinden helfen. — Eugen d'Albert's Ausgabe (1906) wendet sich gegen die Rücksichtnahme auf das heutige Instrument und tritt mit Entschiedenheit für das Original ein. — Verdienste hat auch die Ausgabe von Rob. Franz im Verein mit O. Dresel (1890), wie die von Reinecke (1892). Die erste stellt neue, rein subjektive Gesichtspunkte auf, die vielleicht von manchem geteilt werden; Reinecke's Verdienste liegen in den Hinweisen auf alle Einzelheiten des Kontrapunkts.

Dem vorgeschrittenen Laien wie dem aufstrebenden Künstler wird Bach's „Wohltemperiertes Klavier" oft zu früh zum Studium gegeben. Um zu dem von Bach gestellten hohen Ziel zu gelangen, sind, ausser den erforderlichen polyphonen Vorstudien, weitere Vorarbeiten, nicht nur die der Bach'schen kleinen Präludien, Inventionen, französischen Suiten etc., sondern auch die Schöpfungen der vor und gleichzeitig mit Bach wirkenden anderen Meister vorzunehmen, wobei F. Cou-

perin und D. Scarlatti nicht umgangen werden sollten. Der Lernende muss sich erst in den polyphonen Stil Bach's eingelebt haben, bevor er sich dem Werke mit Erfolg zuwenden kann. Ebenso wie die harmonische und formale Analyse der einzelnen Stücke (das Präludium ist stets unabhängig von der Fuge) hat die Gegenüberstellung ihre grossen Schwierigkeiten. Eine Gegenüberstellung wie Vergleichung ist bei 2 mal 24, in der äusseren Anordnung so ähnlichen und doch himmelweit von einander verschiedenen Sätzen, die fast alle von gleicher Bedeutung sind, unmöglich; jeder einzelne wirkt als ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, das Gesamte überwältigt. Kaum existiert eine einzige Figur oder Passage, der man nicht bei Bach in künstlerischer Durcharbeitung in irgend einer seiner Kompositionen und so auch im „Wohltemperierten Klavier" begegnet. Selbst das moderne Gebiet unserer Zeit hat er vorahnend betreten, insbesondere in der überreichen, ihm eigenen Harmonik, bei der jedoch nie, trotz aller Eigentümlichkeit, das Aesthetische herabgesetzt oder gar umgangen wird. Gelten schon Bach's Choräle inbezug auf Harmonik als einzig dastehend, so ist dies in gleicher Weise wie bei seinen anderen Werken auch bei den Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" der Fall. Beispielsweise nenne ich nach dieser Richtung hin aus dem ersten Teil die Präludien es-moll und b-moll. Das Festhalten am Grundton mit den dazu gehörenden ästhetisch berechtigten Ausweichungen, dies Markzeichen der absoluten Musik, ist allen Sätzen in bewunderungswürdiger Weise eigen. Gleich hoch und bedeutungsvoll ist der charakteristische Rhythmus. Abgesehen davon, dass die kontrapunktische Satzart überhaupt alle diese Anforderungen an eine Insichabgeschlossenheit stellt, besitzen diese Präludien und Fugen den höchsten Grad von Poesie, die nie den Gedanken aufkommen lässt, als ob sich der Tondichter aus Liebe zur Arbeit verleiten liesse, ausschliesslich die Anhäufung kontrapunktischer Künste darzubieten. Zu dieser Auffassung gelangt man auch bei der umfangreichsten Fuge a-moll im ersten Teil.

(Fortsetznng folgt).

Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Das diesjährige Tonkünstlerfest hat in den Tagen vom 2. bis 6. Juni in Stuttgart stattgefnnden. Das Programm verzeichnete 2 Kammermnsikkonzerte, 1 Orchesterkonzert, 3 Opernabende, 1 Vortrag von Professor Jaques-Dalcroze über seine „Rhythmische Gymnastik" mit praktischen Demonstrationen, schliesslich die Jahreshauptversammlung. An den Opernabenden wurde geboten: „Maja", dramatische Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen von Adolf Vogl, einem jungen Münchener Komponisten, „Misé Brun" von Pierre Maurice und „Prinzessin Brambilla", heitere Oper in zwei Aufzügen nach einer Novelle E. T. A. Hoffmann's von Walter Brannfels. Letzteres Werk gewann, trotz einiger Längen unter den drei Vorführnngen, die grösste Sympathie. Die Aufführungen selbst, die unter der musikalischen Leitnng von Hofkapellmeister Band und Generalmnsikdirektor Max Schillings standen, waren ganz vortrefflich, Solisten und Orchester leisteten ihr Bestes, ebenso vorzüglich war die äussere Ausstattung, Bühnenbilder nnd Kostüme, die von echt künstlerischer Anffassung und Geschmack zeugten.

In den „Kammermusikkonzerten" eröffnete ein Streichquartett von Knud Harder den Reigen, das bis auf den zweiten langsamen Satz, der melodisch nnd harmonisch fesselte, wenig Eindruck hinterliess. Es folgte das bereits in Berlin aufgeführte Klavierqnintett von Hans Pfitzner, von dem besonders der erste Satz in seinem kräftigen Aufban eine starke Wirkung erzielte. Die Münchener Kammermusikvereinigung der Herren Schmid-Lindner, Sieben, Huber, Raucheisen und Stöber waren die Ausführenden, während sich um das Harder'sche Werk die Herren Wendling, Jakob, Presnhn und Piening verdient machten. Zwischen beiden Werken sang Fran Schmitz-Schweicker acht Lieder von Othmar Schoeck, einem noch sehr jungen Schweizer Tonkünstler, der aber eine ansgesprochene lyrische Begabnng zn haben scheint nnd in seinen Melodien das volkstümliche mit dem künstlerischen zu verbinden weiss. Das zweite Kammermnsikkonzert begann mit einer Sonate in H-moll für Violine nnd Klavier von Joseph Haas, vorgetragen dnrch Konzertmeister Karl Wendling und Hofpianist Max von Pauer, einem frischen, klaren, formschönen Werke, das sich sofort die Herzen eroberte. Es folgten vier Lieder von Conrad Ansorge aus op. 15, 17 und 18, von Frl. Agnes Leydhecker gesungen, Dnette für Sopran nnd Alt, mit Be-

gleitung von Violine und Klavier von Robert Wiemann, drei Lieder von Volkmar Andreae und fünf Lieder von Kurt von Wolff. Unter ihnen waren Andreae's Lieder die bedeutendsten, sie hinterliessen einen nachhaltigen Eindruck. Den Beschluss des Abends machte die „Sonata eroica" in cis-moll von Waldemar von Baussnern, ein ernstes Werk, das überall den geübten Meister der Satzkunst verrät und sich allseitige Anerkennung errang. Karl Friedberg spielte es mit grosser Hingebung und Wärme.

Das einzige Orchesterkonzert brachte ein sehr reichhaltiges Programm mit einigen hervorragenden Novitäten. An ihrer Spitze steht Fritz Vollbach's Sinfonie in H-moll, op. 33, ein grosszügiges Werk mit reicher, klangvoller Instrumentation, das dem Komponisten begeisterten Beifall eintrug. Es schlossen sich an: Paul Scheinpflug „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare", Ernst Boehe „Sinfonischer Epilog zu einer Tragödie", Felix Gotthelf „Schlussszene des Mysteriums Mahadeva", Rudolf Siegel „Apostatenmarsch", Otto Neumann „Bismarckhymnus" und zum Schluss Franz Liszt's „An die Künstler". Mitwirkende dieses letzten Konzertes waren das Hofopern-Orchester unter Leitung Max Schillings, der Stuttgarter Liederkranz, der Lehrer-Gesangverein, der Königl. Frauensingchor, ein ausgezeichnetes Doppelquartett und die Sopranistin Fr. Hedy Iracema-Brügelmann.

In der Hauptversammlung wurde Richard Strauss, der eine Wiederwahl des Vorsitzes abgelehnt hatte, einstimmig zum Ehrenpräsidenten ernannt. Zum 1. Vorsitzenden wurde Max Schillings berufen, während Friedrich Rösch in das Amt des 2. Vorsitzenden rückte. Den durch letzteren bisher verwalteten Schriftführerposten übernahm Wilhelm Klatte (Berlin), die übrigen Posten blieben die gleichen. Auf Einladung von Volkmar Andreae ist für die nächste Tonkünstlerversammlung Zürich in Aussicht genommen.

Wie hören wir Musik?

Von

Karl Hallwachs.

(Fortsetzung.)

Jedes Werk der Tonkunst spielt sich in einer bestimmten Zeit ab. Es ist unmöglich, völlig neue Gebilde in immer neuen Formen aufzufassen. Wir müssen von Zeit zu Zeit Rückschau halten und Wiederholtes hören. Innerhalb eines Kunstwerkes gibt es einzelne Teile verschiedener Qualität und Ausdehnung, schwerer und leichter verständliche. Die modernste Musik will sich dieses Formenprinzips der Wiederholung entäussern; sie bleibt deshalb unverständlich. Richard Strauss nimmt in Werken wie „Don Juan" oder Tod und Verklärung noch Rücksicht darauf, nicht aber in manchen späteren Kompositionen. — Die Melodie ist das Nebeneinanderstehen der Töne; sie ist einer Linie vergleichbar und hat wie diese Anfang und Ende. Wir sprechen von einer linearen Schönheit der Melodie und meinen damit, sie müsse sich wie eine schöne Linie bewegen. Ein Auf- und Absteigen muss stattfinden; die Linie darf sich nicht schrankenlos verflüchtigen, wir müssen sie voraussehen und ihren Gang verfolgen können. Sie soll uns den Weg in ein fremdes Land lieb und vertraut machen. Die Melodie darf nicht ohne Schwungkraft auf denselben Punkt zurückfallen. Mozart und Schubert waren Meister inbezug auf schöne Linienzeichnung. (Beispiel: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön", aus der Zauberflöte.) Je gleichförmiger sich Rhythmus und Tonhöhe bewegen, desto gewöhnlicher wirkt eine Melodie. Die Melodiebildung ist musikalische Satzbildung. Das kleinste musikalische Gebilde muss aus zwei Takten bestehen. Diese werden Motiv oder auch Phrase genannt. Vermehren wir diese um zwei weitere, so entsteht ein viertaktiger, verdoppeln wir diesen, so entsteht ein achttaktiger Satz. Diesen nennen wir ein musikalisches Gebilde. Wenn wir nun diese acht Takte trennen, so, dass wir die ersten vier zu den übrigen inbezug setzen, haben wir einen Vorder- und Nachsatz oder eine achttaktige Periode. Die einzelnen Teile haben wohl verschiedene Schlüsse, aber ähnlichen Inhalt. Ebenso können wir auch eine 16taktige Periode gewinnen. Fügen wir diesen 8 oder 16 Takten wieder 8 oder 16 Takte hinzu, so gewinnen wir die dreiteilige Liedform. In dieser ist das Urprinzip dargestellt. Diese kleinen Formen finden sich nun nicht nur in kleinen Kunstwerken, sondern als einzelne Teile auch in grösseren. Beispiel (Sonate op. 14, zweiter Satz Beethoven). Die zweiteilige Liedform ist eine Verkürzung der dreiteiligen, diese also das eigentliche Formprinzip, einfache Liedformen. Diese kleinen Formen können wir durch Kombinationen zu grösseren vereinen, vereinigte Liedformen.

Das dreiteilige Prinzip zeigt sich in den Menuettsätzen der Symphonie, in den Variationen und ebenso in den Tanzformen. Auch diese sind nur erweiterte Liedformen, wie überhaupt alle Stücke sich als mehr oder weniger zusammengesetzte Liedformen ergeben. Sonatenform, Rondoform. In letzterer finden wir das Prinzip der

Wiederholung bewerkstelligt; dass dieses eine möglichst geistvolle Anwendung findet, verbürgt ihren Reiz.

In der Sonatenform (dreiteilige Liedform: Exposition, Durchführung, Wiederholung) gibt es Hauptsatz und Seitensatz. Die Verschiedenartigkeit des Charakters wird durch den Wechsel der Tonarten erreicht. Ohne Wiederholungen wäre ein Geniessen nicht möglich. In dieser Sonatenform stellen sich alle Werke dar, die wir Kammermusik nennen, in ihrer Aufführung vereinigen sich mehrere Instrumente. Sind deren mehr als neun, so greift die Musik schon in das Gebiet der Symphonie über. Der Name Kammermusik bedeutet, dass diese Musik in kleinerem Raume aufgeführt werden soll. Die Gedanken sind intimer, sie können verfeinerter, schwieriger sein, als die der Symphonie, da diese sich in einer grösseren Masse bewegt und in grösserer Form auftritt. Als Muster gelten die Symphonien von Beethoven, die übrigen streifen vielfach an die Kammermusik, weil sie komplizierter sind. An der Sonate op. 2 No. 1 von Beethoven erläutert der Redner die Form. Einem figurenreichen Hauptsatze steht ein gesangvoller Seitensatz gegenüber. Ein Anhang (Coda) schliesst diesen ab. Der zweite Teil bringt die Durchführung der Themen, ihre musikalisch bewegtere Verwertung. Mit einem kleinen Teile des Hauptsatzes gewinnen wir den Uebergang zur Wiederholung des ersten Teiles, nur mit dem Unterschiede, dass die früher veränderte Tonart jetzt die gleiche bleibt. Die grossen Geister haben wohl scheinbar an der Form gerüttelt, in Wahrheit aber nur, um sie zu grösserer Höhe zu erheben, während die kleinen Geister sie zerstören wollen. Die grossen haben bewiesen, dass der Inhalt von der Form nicht beengt werden kann, die kleinen aber fühlen sich von der Form um so mehr gehemmt, je weniger sie zu sagen haben. Einfache Formen sind natürlich leichter zu füllen, daraus erklärt sich auch die grosse Anzahl der Tänze und Lieder, ein Formengerippe mit mehr oder weniger künstlerischem Inhalt. Der ideale Gehalt ist bei der Musik weit schwerer zu fassen als bei anderen Künsten; man kann ihn weder sehen noch zeichnen, man muss ihn fühlen; er lässt sich nicht beweisen. Die populärste Art des Geniessens ist die rein sinnliche. Die meisten Konzertbesucher wollen eine Nervenerregung erleben; sie wollen sich amüsieren, gerührt oder erschüttert werden. Auf höherer Stufe steht schon das Hören der musikalischen Technik, das man nicht nur bei Dilettanten, sondern auch bei Musikern gewahrt. Diesem Standpunkt entspricht etwa der eines Lesers, der ein Gedicht um seines Versbaues oder seiner schönen Sprache willen liebt.

Nur wenige vermögen zu begreifen, dass der Genuss sich an die Möglichkeit bindet, nicht Töne, nicht Formen, sondern den Gehalt **hinter** den Tönen aufzunehmen. Der rein musikalische Sinn eines Kunstwerkes kann niemals in Worten ausgedrückt oder gedacht werden. Beethoven's „Neunte" hat einen bestimmten musikalischen Sinn, aber man kann diesen nicht bestimmt deuten. Ein jeder Hörer wird andere Gedanken an dieses Werk knüpfen. Das Wesen ist dasselbe, die Wirkung eine verschiedene; sie ist von der verschiedenartigen Aufnahmefähigkeit abhängig.

Man kommt der Musik nicht näher, wenn man bestimmte Vorgänge oder Gefühle heraushören will. Was ein Kunstwerk ausspricht, kann immer nur Musik sein, keine Sprache kann diese übersetzen oder deuten Man kann sie wohl verstehen lernen, aber nur durch ein glaubensvolles Versenken in den eigenen Geist dieser Kunst. Das reiche Gefühlsleben in der Musik wird dann unser eigenes, inneres Leben Nach seinen Quellen brauchen wir nicht zu forschen Nur zu leicht gleichen wir sonst dem Naturforscher, der Blatt um Blatt von der Binme löst und schliesslich nur noch den kahlen Stengel in der Hand behält. Mit der Befriedigung einer alles zersetzenden Deutungssucht ist auch die Schönheit des Kunstwerks für uns verloren gegangen.

Nicht das rein sinnliche, noch das rein formale, sondern das unbewusste Aufnehmen des geistigen Gehaltes ist das echte Geniessen; es ist die Persönlichkeit, die durch das Medium zu uns spricht.

Bezüglich der historischen Entwicklung der Instrumente der Musik, so erscheint sie in ihren ersten Stufen ziemlich unabhängig von der Vokalmusik. Zunächst tritt die Instrumentalmusik als Begleitung, als Rhythmus auf. Ziemlich früh schon entwickelte sich auch die Melodie, später erst die Harmonie. Tanz- und Liedweise treten nebeneinander auf. Die Tanzweise wird immer von neuem die Liedweise erfrischen, die Liedweise dagegen die Tanzweise veredeln und vertiefen. Schon früh findet sich die Tanzweise; seit dem 17. Jahrhundert zeigte sie sich auch in Instrumentalstücken (Suiten, Partiten). Sie waren eine Zusammenstellung mehrerer Tänze, die einen Zusammenhang durch die gleiche Tonart erhielten und später durch ein Präludium (Sinfonie, Sonate) eingeleitet wurden. Aus dieser Einleitungsmusik entwickelt sich die Sonate. Die Tanzsuite verbindet sich mit anderen Elementen. (**Corelli**, **Kuhnau**, **Bach**.) Wichtiger als diese Zusammenstellungen ist die eigentliche Sonatenform. Ein auffallender ästhetischer Mangel ist diesen Kompositionen noch eigen: die rhythmische Gebundenheit. Die lebhaften Verzierungen, das Ueberwuchern der Figuration bedurften eines Gegengewichts, eines Taktschlägers, eines gleichschreitenden Basses. Die Oper trug viel zur Milderung dieser Eigenheit bei. **Händel** und **Gluck** sind diesem Mangel daher weniger unterworfen als **Bach**, bei welchem dieser gleichmässige Bass zu figurenreicher Gesangstimme wiederholt zu finden ist. (Matthäuspassion.) Diesen metrischen Apparat

gewissermassen hinter die Kulissen gebracht zu haben, ist das Verdienst Haydn's und seiner Vorgänger, die die Brücke von Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach zu Haydn bilden. Hier ist vor allem die Mannheimer Schule, Johann Stamitz, reformatorisch tätig gewesen. Er war der Schöpfer des Stils, dessen Vollender die grossen Wiener Klassiker wurden. An Stelle einer durchgehenden Melodie mit Begleitung anderer Instrumente, gelangt die Verteilung der Melodie auf verschiedene Instrumente, während die übrigen als Klangfarbe für sich tätig sind. Bei den Mannheimer Komponisten findet zuerst das Tremolo Verwendung.

Ehe wir uns Haydn's Musik zuwenden, müssen wir Bach's Kunst noch näher treten. Dem oberflächlichen Hörer erscheint die Instrumentalmusik von Joh. Seb Bach in erster Linie gelehrt, trocken, auch wohl langweilig. Jede Zeit hat als künstlerischen Ausdruck eine ganz bestimmte Form. Schubert und Schumann haben die Liedform, Beethoven die der Sonate, Bach die kontrapunktische Form der Fuge. Hat man sich an diese Art gewöhnt, so wird man finden, dass Bach's Musik nichts weniger als gelehrt und trocken ist. Die kleinste Note ist von blühendem Leben durchdrungen, jede der Ausdruck seiner reinen Persönlichkeit. Seine Brandenburger Konzerte z. B. sind ebenso sehr dazu bestimmt, Volksgut zu werden, wie die Beethoven'schen Symphonien; sie sind selbst Symphonien. Das wohltemperierte Klavier muss durch die darin herrschende Weltanschauung ergreifen. Die Kunst ist für Bach Religion; über allen Fugen liegt die gleiche weihevolle Verklärung. Nur wer bei seinen Klängen innerlich mitsingen kann, wird innerlich mitschwingen. Zum Verständnis der seelischen Werte seiner Instrumentalmusik gelangt man am besten, wenn man diese mit seiner Vokalmusik vergleicht.

(Fortsetzung folgt.)

Erinnerungen an Alfred Reisenauer.*)

Besprochen

von

Eugen Heerdegen.

Am 3. Oktober 1907 ist Alfred Reisenauer, einer der sympathischsten Lisztschüler, erst 44 Jahre alt, dahingegangen, betrauert von seinen zahlreichen Freunden. Und es hat wohl niemand den ausgezeichneten Pianisten Beethoven, Schumann oder Liszt interpretieren hören, der ihn nicht sofort von Herzen lieb gewonnen hätte. In Reisenauer's Geburtsstadt Königsberg i. Pr. ist nun, entworfen von der Hand einer langjährigen mütterlichen Freundin, Josephine Gräfin Schwerin, ein lieblich-wehmütig berührendes Lebensbild von ihm erschienen.

Als ein Sonntagskind trat Alfred Reisenauer am 1. November 1863, mittags 12 Uhr, seine Lebensreise an, als das einzige, späte Kind einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie in Königsberg. Er war ein Mutterkind und ist es bis zu seinem Lebensende geblieben. Zu seinem Vater konnte er in keine rechte Stellung gelangen, der war ein biederer schlichter Bürger ohne besondere Vorliebe für die Künste, dem es aber der Sohn freilich verdankte, dass er Privatunterricht und gleichzeitig, da die Mutter seine hohen musikalischen Anlagen erkannte, gediegenen Klavierunterricht bei Louis Köhler erhalten konnte. Der genannte vortreffliche Klavierpädagoge stellte den Knaben in Weimar Franz Liszt vor, und wie einst der alte Beethoven von dem Wunderknaben Liszt entzückt war, so nun Liszt von dem jungen Novizen Reisenauer. Die Sommermonate brachte dieser jetzt regelmässig in Weimar zu und genoss den Liszt'schen Unterricht. Am 31. Oktober 1881 spielte er zum erstenmal öffentlich in Berlin in einem Konzert der Singakademie. 1882 wurde er in Neapel Richard Wagner vorgestellt und spielte diesem seinen „Parsifal“ prima vista aus dem Manuskript vor. Eine glänzende Konzertlaufbahn, wie sie ja noch in aller Erinnerung ist, tat sich vor ihm auf; aber auch schwere Schicksalsschläge blieben dem Sonntagskind nicht erspart. Zunächst machte sein Vater Bankrott und starb in der Aufregung darüber an Herzschlag. Dann ging sein hochverehrter Meister Franz Liszt dahin, und namentlich diesen letzteren Verlust hat der mit abgöttischer Liebe an ihm hängende Schüler nie ganz verwunden. Vielleicht ist es der Schmerz über Liszt's Scheiden gewesen, der die ruhelose Wandersucht in ihm erzeugte, die nun die folgende Lebensepoche des Künstlers charakterisiert. Den schwersten Schaden fügte er seiner Gesundheit durch Konzertreisen in Russland bis nach Sibirien hinein zu. Die Heilkräfte der deutschen Heimat vermochten diesen Schaden nicht wieder völlig gut zu machen.

Auch Reisenauer hat, gleich seinem Meister Liszt, einen zahlreichen Schülerkreis grossgezogen und alle bestätigen, dass er das Zeug zu einem eminenten Klavierpädagogen hatte. Aber die Unrast in ihm und der Gegensatz zum Bürgertum, das ihm „Philisterium“ war, liess ihn weder in

*) Josephine Gräfin Schwerin „Erinnerungen an Alfred Reisenauer“. Mit einem Bildnis. Gräfe & Unger, Königsberg i. Pr.

einer noch zu Liszt's Lebzeiten bekleideten Stelle als Klavierlehrer am fürstl. Konservatorium in Sondershausen, noch in einer späteren Professur am Leipziger Konservatorium lange aushalten. —

Was die Verfasserin, die dem Künstler seit dem Tode seiner Mutter treubesorgt nahestand, bietet, sind pietät- und gemütvolle Erinnerungen an Reisenauer. Zu einer kritischen Würdigung des eminenten Künstlers und Charakterisierung der Sonderart seiner Begabung ist die Verfasserin, bei allem künstlerischen Geschmack, nicht objektiv genug. Die Motivierung der letzten entscheidenden Wendung zu Brahms hin, vermisst man ganz und gar. Indessen, sie hat mit dem Herzen geschrieben und die zahlreichen Freunde und Verehrer des so früh verstorbenen Künstlers und prächtigen Menschen werden es ihr danken!

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes E. V. Am 9. Juni fand hier in Berlin ein Examen nach den Bestimmungen des Verbandes statt. Der Prüfung unterzogen sich die Damen Gertrud Thiele, Martha Thiem Schülerinnen des Herrn Direktor Gambke, Posen, Hedwig Bartnitzek, Maria Pischel Schülerinnen des Herrn Dr. Max Schwarz, Breslau, eine fünfte Dame aus Hamburg konnte leider wegen Erkrankung an dem Examen nicht teilnehmen. Das Prüfungskollegium setzte sich aus den Herren Professor Xaver Scharwenka, Dr. W. Kleefeld, Musikdirektor Gambke und Fräul. Dr. Stieglitz zusammen, als Prüfungskommissare fungierten Professor Arthur Egidi und Fräul. Anna Morsch. Sämtliche Damen bestanden die Prüfung, und zwar mit den Prädikaten „Recht gut", „Gut" und „Ziemlich gut." Zu Aufsatzthemen waren gewählt: „Der Zusammenhang der Entwicklung des Klaviers und der Ausbildung seines Stiles", „Sonate B-dur op. 22 von Beethoven, geschichtlich, ästhetisch, formal und harmonisch behandelt", „Die Variation in der Klaviermusik von Mozart bis Brahms, vom geschichtlichen, ästhetischen, formalen und methodischen Standpunkt beleuchtet", „Programmatische Musik in der musikalischen Jugendliteratur und ihre Anwendung und Behandlung im Unterricht". Die Themen der methodischen Klausurarbeit lauteten: „Wie ist die rhythmische Unabhängigkeit der Hände bei 2 zu 3 und 3 zu 4 Noten zu erzielen?" „Das Arpeggien-Spiel".

Das Konservatorium der Musik zu Saarbrücken, Direktor Dr. F. Krome, veranstaltete am 10. Juni eine „Haydn-Feier". Der erste Teil des Programms illustrierte in markanten Beispielen die Instrumentalmusik vor Haydn, es kamen Werke von Corelli, Couperin, Rameau, Scarlatti, Händel, J. S. Bach und Ph. Em. Bach, sämtlich von Schülern des Konservatoriums ausgeführt, zu Gehör. Dann hielt der Direktor einen Vortrag über „Joseph Haydn", dem sich eine Reihe von Werken des Meisters anschloss: Streichquartett op. 64 No. 4, Konzert für Violoncello, das neu aufgefundene Violin-Konzert und die 2. Londoner D-dur-Sinfonie. Hier wirkten Herr und Frau Braunstein, Lehrer am Konservatorium, mit, bei der Sinfonie das verstärkte Konservatoriums-Orchester.

In Wien soll, wie gemeldet wird, vom nächsten Herbst ab eine neue Musikschule grossen Stils, unter Mitwirkung hervorragender Lehrkräfte, ins Leben treten, die auf modernen pädagogischen Grundsätzen aufgebaut, die praktischen und theoretischen Fächer umfasst. Dem Lehrkörper gehören bis jetzt an: k. u. k. Kammervirtuose Alfred Grünfeld, k. u. k. Kammervirtuose Franz Ondricek, k. u. k. Hofmusiker Theob. Kretschmann, k. u. k. Hofmusiker Moser, k. u. k. Hofmusiker A. Misek, Dr. Rich. Batka, Karl Lafite, Prof. E. Förster, Kapellmeister Grosskopf, Richard Wickenhauser, Baronin von Türk-Rohn, Opernsänger Wallnöfer. Anmeldungen und Auskünfte: Wien, IX, Türkenstrasse 17.

Vermischte Nachrichten.

Dr. Hermann Abert, bisher Privatdozent für Musikwissenschaft, wurde von der Regierung zum ordentlichen Honorarprofessor an der Universität Halle a. S. ernannt.

In Mariazell wurde eine sehr geschmackvolle silberne Gedenktafel: „Joseph Haydn, dem Schöpfer der Mariazeller-Messe, von den Wiener Kirchenmusikvereinen" enthüllt. Bei dem Festgottesdienst gelangte die betreffende Messe zur Aufführung.

Paul Scheinpflug wurde als Nachfolger Ernt Wendel's, der vom nächsten Winter ab die Bremer Philharmonischen Konzerte dirigiert, nach Königsberg berufen. Er tritt die Stelle am 1. Oktober an.

Frau Professor Julia Kullak, die Witwe Theodor Kullak's, des unvergessenen berühmten Musikpädagogen, ist am 17. Juni in ihrem Heim in Wilmersdorf nach längerem Leiden im 91. Lebens-

jahre verschieden Sie hat ihren im Jahre 1882 entschlafenen Gatten um 27 Jahre überlebt.

In Luzern hat eine Anzahl begeisterter Wagner-Verehrer den Vorschlag gemacht, das ehemalige Wohnhaus des Bayreuther Meisters in Triebschen, das ihn von 1866 bis 1872 beherbergt hat und heute noch unverändert dasteht, zu einem Wagner-Museum auszugestalten. Man will damit vor allem verhindern, dass der Ort, an welchem die Meisterwerke deutscher musikdramatischer Kunst das Licht der Welt erblickten, zum Gegenstande einer beliebigen Spekulation gemacht werde, vielmehr bewirken, es in seiner ganzen Eigenart zu erhalten.

Joseph Joachim soll, wie bekannt, von seinen Freunden, Verehrern und Schülern ein würdiges Denkmal gesetzt werden, dessen Ausführung Professor Adolph v. Hildebrand in München zugesagt hat. Als Ort der Aufstellung ist eine Nische in der grossen Halle der Königl. Hochschule für Musik bestimmt. Beiträge nimmt das Bankhaus Mendelssohn & Co., Berlin W. 56, Jägerstrasse 50, entgegen.

Die Musiklehrerin Mathilde Verne gab in London ein „Mozart-Konzert", und zwar in Hickford's Saal, demselben Saal und an demselben Datum, 13. Mai (1765), an dem der 8jährige Mozart und seine 13jährige Schwester als Wunderkinder konzertierten. Der Hauptzweck der Veranstaltung war, diesen ältesten Konzertsaal Londons, der vom Tanzmeister Hickford zuerst als Tanzsaal erbaut, später zu Haydn's und Clementi's Zeiten den Mittelpunkt aller Unternehmungen auf dem Gebiete der Kammermusik bildete, vor Verfall und Zerstörung zu bewahren. Mathilde Verne beabsichtigte ursprünglich, durch ihre Schülerinnen auch genau das Programm wiedergeben zu lassen, das damals die Mozart'schen Kinder gespielt haben. Aber bei der Mangelhaftigkeit der überlieferten Angaben war das nicht möglich. So begnügte sie sich damit, mit Ausnahme des Trios für Klarinette, Viola und Klavier, Werke zu wählen, die der Knabe Mozart während seines Aufenthalts in England komponiert hat.

Die „Mozart-Festspiele" im Königlichen Residenz-Theater zu München bringen sechs Vorstellungen unter der musikalischen Leitung Felix Mottl's vom 31. Juli bis 8. August 1909. Zur Aufführung gelangen: „Figaros Hochzeit" (zweimal), „Don Giovanni" (zweimal), „Die Entführung aus dem Serail" (einmal), „Cosi fan tutte" (einmal). Die Partien in „Figaros Hochzeit" vertreten: Herr Feinhals und Herr Brodersen — Graf Almaviva; Frl. Fay und Frl. Koboth — Gräfin; Frl. Tordek und Frl. von Fladung — Cherubim; Herr Gillmann und Herr Schreiner — Figaro; Frau Bosetti und Frau Kuhn-Brunner — Susanne; Frau Preuse-Matzenauer und Frl. Höfer — Marzelline; Herr Sieglitz — Bartolo; Herr Walter und Herr Kuhn — Basilio. Für „Don Giovanni" sind in Aussicht genommen: Herr Feinhals — Don Giovanni; Frau Burg-Berger — Donna Anna; Herr Buysson und Herr Walter — Oktavio; Herr Bender und Herr Gillmann — Comthur; Frl. Fassbender und Frau Preuse-Matzenauer — Elvira; Herr Geis oder Herr Sieglitz — Leporello; Herr Bauberger — Masetto; Frau Bosetti oder Frau Kuhn-Brunner — Zerline. Regie: Herr Professor Fuchs, Herr Regisseur Wirk, Herr Regisseur Dr. Walter.

Der XXII. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird, wie man uns mitteilt, am 11. und 12. Oktober d. J. in Dessau abgehalten und in Verbindung damit das 100jährige Jubiläum des Dessauer Herzoglichen Singechors gefeiert. In der Sitzung des Zentralausschusses am 11. Oktober wird u. a. Königl. Musikdirektor Beckmann-Essen ein Referat über „Der Organist im Hauptamt" erstatten, in der Hauptversammlung am 12. Oktober Dr. Rudolph Wustmann-Bühlau über „Bach's Musik im Gottesdienst" sprechen. Die Festordnung sieht ferner einen Festgottesdienst mit Kantaten (Musikdirektor Urban), ein Kirchenkonzert (Musikdirektor Theile) und gesellige Abendvereinigungen mit musikalischen Darbietungen vor.

Ueber die Gründung einer „Gluck-Gesellschaft" geht uns aus Leipzig folgende Zuschrift zu: Der Zweck der neuen „Gluck-Gesellschaft" ergibt sich aus § 1 der Satzung: „Der den Namen „Gluck-Gesellschaft" tragende Verein hat den Zweck, allmählich die sämtlichen musikalischen Werke Gluck's im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des grossen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefassten Bestrebungen im Interesse und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Gluck's zu sein. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden und soll zur Erlangung der Rechtsfähigkeit in das Vereinsregister des Königl. Amtsgerichts Dresden eingetragen werden." Aus dem übrigen Inhalt der Satzung sei hervorgehoben dass der jährliche Mitgliedsbeitrag 10 Mk. beträgt. Dafür erhalten die Mitglieder die Veröffentlichungen vollständig kostenlos und haben freien Zutritt zu den von der Gesellschaft veranstalteten Aufführungen. Zum Vorstande der Gesellschaft ist Herr Rechtsanwalt Dr. Max Arend in Dresden bestellt worden. Der vorbereitende Vorstand besteht aus den Herren: Dr. Max Arend, Rechtsanwalt und Musikschriftsteller, Prof. Dr. Arthur Prüfer, Prof. Dr. Hugo Riemann, Ludwig Frankenstein, Schriftleiter des „Musikal. Wochenblattes", Josef Liebeskind, Tonkünstler, Dr. Hans Löwenfeld, Leiter der Oper des Leipziger Stadttheaters, und Robert Volkner, Direktor

der Leipziger Vereinigten Stadttheater. Ueber die künstlerische, ja die Kultnrnotwendigkeit der „Gluck-Gesellschaft" wäre kein Wort zu verlieren, wenn — Gluck nicht auch den meisten von denen, die ihn ein wenig kennen, nämlich aus den Irrtümern der Musikgeschichte und von einer schlechten (gute gibt es kaum!) „Orpheus"-Aufführung her, in Wahrheit völlig unbekannt wäre. Die Musikgeschichte erzählt uns vom Streit der Piccinisten und Glnckisten. Der interessiert uns wahrlich nicht mehr! Was wir aber erst heute, erst nach Bayreuth zu verstehen vermögen, was dieser hohen Kunst spezifische Gegenwartswerte gibt, das ist, dass Glnck, dieser inkarnierte Genius der Tragödie, in Paris, in jenem merkwürdigen halben Jahrzehnt von 1774 bis 1779, die musikalische Tragödie mit einer Reinheit und Erhabenheit darstellte, dass alles um ihn herum dadurch mit dem Stempel des Unbedeutenden und Alltäglichen, gegenüber dieser „grausamen Musik", versehen war. Mögen unsere Musiker und alle, denen es ernst ist um Höhenkunst, eingedenk sein, dass gerade Gluck wie kein anderer vernachlässigt worden ist! Möge die hoch angelaufene Dankesschuld, die wir alle Gluck gegenüber haben, recht viele anregen, sie an ihrem Teil abzutragen, indem sie ihre künstlerische Kraft in den Dienst der „Glnck-Gesellschaft" stellen und die Mitgliedschaft erwerben. Der Jahresbeitrag ist mit 10 Mk. absichtlich so niedrig bemessen worden, dass jeder ihn ohne Schwierigkeiten leisten kann, denn das ganze Volk muss hinter der heiligen Sache stehen! Lebenslängliches Mitglied wird, wer eine einmalige Zahlung von 300 Mk. leistet; wer 1000 Mk. einmalig einzahlt, wird Stifter der Gesellschaft. Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen werden erbeten an Rechtsanwalt Dr. Max Arend in Dresden, Mathildenstrasse 46, oder Musikschriftsteller Ludwig Frankenstein in Leipzig-Gohlis, Craushaarstrasse 10, I.

Bücher und Musikalien.

C. Rorich: Materialien für den theoretischen Unterricht. Eine Aufgabensammlung für Harmonieschüler als Supplement zu jedem theoretischen Lehrbuch.

Aug. Cranz, Leipzig.

Der Verfasser hat in diesem Werkchen, wie es im Vorwort heisst, als Ergebnis seiner 16jährigen pädagogischen Tätigkeit eine grosse Anzahl Aufgaben zusammengestellt, die dem Schüler, sobald er die nötige Fertigkeit im Lesen der vier Schlüssel erlangt hat, Gelegenheit geben sollen, auf den verschiedensten Gebieten, d. h im Satze für Klavier, Orgel, Streichquartett und Chor seine theoretischen Kenntnisse praktisch zu verwerten. Aus diesem Grunde hat jede Aufgabe vier besondere Unterabteilungen, von denen die erste Oberstimmen, die zweite bezifferte Bässe, die dritte Kadenzen und Sequenzen und die vierte Aufgaben für die Anwendung des Tonleitermaterials enthält. Die letzte Abteilung bringt Oberstimmen längerer Sätze in Sonatinen- und Liedform. Der Verfasser geht jedenfalls mit aller Gründlichkeit und Sachkenntnis zu Werke, damit der Schüler im weitverzweigten Reich der Harmonie bald die nötige Selbständigkeit und Sicherheit erlange. Ob sämtliche Aufgaben ausschliesslich im vierstimmigen Satz auszuarbeiten sind, wird vom Verfasser merkwürdigerweise nirgends erwähnt, ebenso erfährt der Schüler erst nach der dritten Abteilung, dass in den vorhergehenden Aufgaben der gemeinschaftliche Ton zweier Akkorde in derselben Stimme beibehalten werden soll. Um gleich von vornherein jedem Missverständnis vorzubeugen, wäre es praktisch gewesen, wenn vor jedem Abschnitt nach dem bewährten Spruch „Exempla docent" ein Musterbeispiel immer das wichtige, das eigentlich bestimmende in der Lösung der Aufgaben dem Schüler vor Augen geführt hätte. Der Verbreitung des sonst so trefflichen Werkchens würde es gewiss zugute kommen, wenn in einer zweiten Auflage diese kleinen Winke Berücksichtigung fänden.

Arno Kleffel.

Hugo Riemann: Musik-Lexikon. 7. Auflage.

Max Hesse, Leipzig.

Die in Lieferungen erscheinende Neuauflage schreitet in schneller Folge fort, es liegen bereits die Nummern 2 bis 14 vor, die die Buchstaben A (Audran) bis L (Lully) einschliessen, so dass die Vollendung des Werkes in nicht zu ferner Zeit erwartet werden darf.

Heinr. Germer: „Joseph Haydn", 9 beliebte Sonaten. Akademische Neuausgabe.

Hug & Co., Leipzig.

Die obige Sonatensammlung dürfte in unseren Tagen, die noch ganz unter dem Eindruck der Jubiläumsfeiern stehen, doppelt willkommen und von instruktiver Bedeutung sein. Hat man sich doch bemüht, Haydn nicht nur als den Vollender des neuen Instrumentalstils auf dem Gebiet der Symphonie und des Quartetts, als hervorragenden Neuerer auf dem Gebiete des Oratoriums zu preisen, sondern man hat auch seiner Verdienste als Klavierkomponist gedacht und auf den grossen Wert hingewiesen, der gerade in dem Charakter seiner Musik, die überwiegend heiter, lebensfroh, humorvoll ist, für die musikalische Jugenderziehung liegt. Die von Heinrich Germer ausgewählten Sonaten sind keine Anfänger-Literatur, es gehören vielmehr schon

vorgeschrittenere Schüler der Mittelstufen zu ihrer Bewältigung; auf dieser Stufe aber sind sie von ungemeinem instruktiven Wert durch die Vielseitigkeit ihres Inhalts, die sonnige Klarheit der Form und die natürliche Frische ihres musikalischen Gehalts. Wir empfehlen die Sammlung, deren Güte inbezug auf kritische Bearbeitung durch den Namen des Herausgebers gewährleistet ist, zu allseitigster fleissigster Benutzung.

Anna Morsch.

Hans Dechend: Moderne Fingerübungen für Pianoforte. (Volksausgabe.)

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Hans Dechends Moderne Fingerübungen für Pianoforte stützen sich auf die Tausig'sche Methode und zerfallen in sechs Abteilungen. Die erste davon will die Beweglichkeit der Finger bei strengem Legato fördern. Im Gegensatze der Uebungen früherer Zeit ist mit vollem Recht gerade hier der Chromatik ein weites Feld eingeräumt, damit zugleich aber die allmälige Ueberwindung mancher besonderer Schwierigkeiten für die absolute ruhige Ausführung geboten. An nächster Stelle stehen Uebungen für das Ueber- und Untersetzen der Finger. Doppelte Fingersätze für ein und dasselbe Figuralmotiv sowie eine Etude für die rechte oder linke Hand allein erhöhen den Wert dieser Uebungen wesentlich. Einfache und Doppeltriller, Doppelschläge usw. bilden den Inhalt der dritten Abteilung, der Akkordanschlag wird in der folgenden, an der Hand von sehr mannigfaltigen Beispielen eingehend erörtert und studiert. Der vorletzte Teil behandelt Spannungen (bezw. Dehnungen) der Hand und ist für die Durch- und Weiterentwicklung des modernen Pianisten von weitgehendster Bedeutung. Die 6 (Schluss-) Abteilung endlich berührt in Kürze noch das Tonleiterspiel. Wertvoll erscheint an Dechends Studienwerk, das auf nur 25 Druckseiten so viel und reichhaltiges Material darbietet, dass es den Studierenden zum Weiterbilden und Selbsterfinden anregt und so das schon Vorhandene immer mehr erweitert und vervielfältigt. Zur Einführung bereits vorgerückter Schüler in die, sich in der neueren Literatur so häufig findende Menge von technischen Problemen sind die in Rede stehenden Fingerübungen von Hans Dechend bestens geeignet. Sie können vorzüglich dazu dienen, das bei Anderen Erlernte weiter auszubauen und werden auch erfolgreiche Dienste leisten, wenn es sich darum handelt, an Werke von Liszt, Chopin, Schumann, Reger u. a. heranzutreten

Julius Lorenz, op. 23. „Märchen am Spinnrad". Konzertstudie für Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die „Märchen am Spinnrad" genannte Konzertstudie (op. 23, Des-dur) von Julius Lorenz geht bewusst auf die Ausbeutung aller sinnlichen Klangeffekte des Klaviers aus und ist ein hübsches Salonstück, das technisch von grossem Nutzen ist und auch als Vortragsstück empfohlen werden kann. Angenehm wirkt auch die schöne, leider etwas kurz geratene Episode des Zwischensatzes.

Walter Niemann: Kompositionen für das Pianoforte.
op. 6. „Meissner Porzellan".

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

op. 8. „Holsteinische Idyllen". 5 Stücke.
op. 9. „Erinnerungen". 5 Stücke.

Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

op. 10. „Reisebilder". 4 Vortragsstücke.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Walter Niemann's Klaviermusik ruft in der Seele des Zuhörers ausnahmslos angenehme und erfreuliche Empfindungen wach. Fern von jeder Prätension, des musikalischen Satzes und der Anforderungen des in Betracht kommenden Instrumentes voll bewusst, dazu von geläutertem Geschmack wohl geleitet, geht der Tonsetzer ans Werk. Wenn auch die bisher veröffentlichten Klaviersachen Niemann's der Gruppe der Unterhaltungsmusik in Haus und Salon angehören, so haftet ihnen doch keineswegs jener mehr oder weniger unleidliche Ton an, welcher viele, ja vielleicht die meisten Produkte gedachter Spezies charakterisiert. Gleich die im alten Stil gehaltene „Kleine Suite" (op. 6) gibt hierfür einen vollgültigen Beweis. Ich wünsche ihr einzig und allein einen anderen Titel als jenen abgebrauchten des „Meissner Porzellan" — im übrigen ist sie nicht allein von vortrefflicher Arbeit, sondern auch in der Erfindung der fünf Sätze (Präludium, Sarabande, Gavotte, Air und Rigaudon auf's Beste geraten und den klassischen Vorbildern Folge leistend. Die „Holsteinischen Idyllen" sind bis zu einem gewissen Grade durch die Ueberschriften: Vorfrühling, Im Blütenschnee, Im tiefen Walde, Abendstimmung, Nordseelandschaft gekennzeichnet. Diese, das op. 8 bildenden Stücke sind zart abgetönte musikalische Natur- und Landschaftsskizzen, von natürlich empfundenen Stimmungen erfüllt und gewinnendem musikalischen Inhalt. Verschiedenes bietet das unter dem Titel „Erinnerungen" erschienene op. 10. Zunächst tritt uns Niemann mit den ersten beiden Stücken „Auf dem Fjord" und „Eremitage" nochmals als feinfühliger Landschafter im Zeichen Ed. Grieg-scher Kunstübung entgegen. Die anderen musikalischen Genrestücke „Als unser Grossvater die Grossmutter nahm" und ein „Tänzchen im Grünen" sind allerliebster Art und von feinem Humor gewürzt. Zwischen beiden breitet sich die Melancholie der „Trüben Stunde" aus, die von einem unmittelbar berührenden persönlichen Erlebnisse beredtes Zeugnis ablegt. Auch die „Reisebilder" (op. 10) enthalten viel Erfreuliches. Insbesondere zeichnen sich die ersten beiden dieser

vier Stücke, nämlich der „Reisemorgen“ und „Ein Sommertag“, durch kräftige Erfindung und unmittelbar wirkende Ausdrucksfähigkeit vorteilhaft aus.

Eugen Segnitz.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes hat in Verfolg der sozialen Frage und der Besserung der wirtschaftlichen Lage seiner Mitglieder nachstehende Eingabe an den Bundesrat, der zurzeit mit der Beratung der neuen Reichsversicherungs-Ordnung beschäftigt ist, gerichtet:

Berlin, den 5. Juni 1909.

Dem hohen Bundesrat

erlaubt sich der unterzeichnete Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes E. V. nachstehende ganz ergebene Bitte vorzutragen:

Die Reichs-Alters- und Invaliditäts-Versicherung verpflichtet die Arbeitgeber zur Zahlung des halben Betrages der Invalidenmarken. Für die Privatmusik-Lehrer und -Lehrerinnen (in gleicher Lage befinden sich alte Privatlehrkräfte), war die Erhebung dieses ihnen von Rechtswegen zustehenden Betrages wegen der vorgeschriebenen Form eine Unmöglichkeit, da sie nicht einen, sondern eine Zahl von Arbeitgebern haben und es ausgeschlossen blieb, einen einzelnen unter ihnen zur Zahlung des gesetzmässigen Beitrages zu verpflichten. So sahen sie sich genötigt, den vollen Betrag des Markengeldes allein zu zahlen, oder aber, was heute noch vielfach geschieht, sie unterlassen das Kleben ganz, verstossen damit gegen das Gesetz und berauben sich für ihr Alter einer kleinen, aber sicheren und mit geringen Opfern erkauften Rente.

Der Stand der Privatmusiklehrenden, speziell der Musiklehrerinnen gehört zu den unsichersten und schwankendsten. Die Musiklehrerin hat niemand, der für sie eintritt, sie ist oft nicht imstande, die Prämien für eine Altersrente zu zahlen, es ist doppelt beklagenswert, dass auch der Segen des Reichsversicherungsgesetzes sich ihr nur durch alleiniges Zahlen der ganzen Summe erschliesst.

Um hier Wandel zu schaffen, war man seit längerer Zeit bemüht, eine Form zu finden, die den Musiklehrenden die Nutzbarmachung des Gesetzes ermöglichte. Die Bewegung ging von den Musiklehrerinnen aus, es galt, sich von allen Arbeitgebern durch eine geringe jährliche Pauschale den Betrag einzuziehen.

Den bereits seit einigen Jahren eingeführten festen Unterrichtsbedingungen (Anlage I) wurde folgender Passus eingefügt:

„Zur Deckung des Beitrages für die Reichs-Alters- und Invaliditätsversicherung, welchen die Eltern der Schüler laut Gesetz vom 13. Juli 1899 (§ 27) zur Hälfte zu entrichten haben, wird bei Aufnahme des Schülers eine Extrazahlung von 1 Mark erhoben, die sich bei Beginn eines jeden Jahres wiederholt. Ein etwaiger Ueberschuss wird der Pensionszuschusskasse für Musiklehrerinnen überwiesen.“

Durch vorherige Einziehung juristischen Rates und einer persönlichen Unterredung mit einem hohen Beamten des Reichsversicherungsamtes wurde es zweifellos bestätigt, dass die Nutzbarmachung des Gesetzes in dieser Form zulässig sei.

Zur Erleichterung und Verbreitung des Modus wurden Quittungskarten (Anlage II) gedruckt, welche auf der Rückseite den angeführten Passus enthalten.

Das Vorgehen sollte einen doppelten Zweck erfüllen, einerseits den Privatlehrenden einen ihnen gesetzlich zustehenden Anteil zur Reichsinvalidenversicherung auf eine ihrem Stande angemessene Weise zu verschaffen, andererseits durch die Ablieferung etwaiger Ueberschüsse für sie einen Fonds zu sammeln, der ihnen zu den Prämien einer zu erwerbenden Altersrente Zuschüsse gewährt.

Dem Vorgehen der Musiklehrerinnen schlossen sich eine Reihe von Vereinigungen und einzelne Privatlehrerinnen freudig an, sie fanden im allgemeinen auch willige Aufnahme beim Publikum. Es war aber auch eine starke Gegenströmung vorhanden, da von einer grossen Partei unter den wissenschaftlichen Lehrerinnen das Klebegesetz im Prinzip als unwürdig bekämpft wird. So konnten die Anhänger des gefundenen Auswegs mit ihren Bestrebungen nur langsam vorwärts kommen, da ihnen der gesetzliche Schutz fehlt: Erstens kann die Lehrerin nicht gezwungen werden, sich das Gesetz in angedeuteter Form nutzbar zu machen, zweitens kann die Lehrerin ihre Arbeitgeber nicht zwingen, die kleine Pauschalsumme zu zahlen.

Die Musiklehrenden bedürfen somit, wenn ihnen die Wohltat des Gesetzes auch zuteil werden soll, eines gesetzlichen Schutzes ihrer nach dieser Richtung unternommenen Bestrebungen. Es würde sich darum handeln, dem Absatz III des § 1490 der neuen Reichsversicherungsordnung einen Zusatz hinzuzufügen, der etwa lauten dürfte:

„Allen Privatlehrenden, derjenigen Klasse von Versicherten, die nicht während der ganzen Beitragswoche bei demselben Arbeitgeber beschäftigt sind, ist es gestattet, sich die Beitrags-

anteile der Arbeitgeber durch eine jährlich einmal zu zahlende Panschale (1 Mk.) einzuziehen. Sie sind verpflichtet, etwaige Ueberschüsse über den ihnen gesetzlich zustehenden Anteil an die zu diesem Zweck gegründete Pensionszuschusskasse abzuliefern."

Die Musiklehrerinnen haben mit der Gründung dieser Pensionszuschusskasse bereits einen Anfang gemacht; die überschüssigen Gelder werden an eine Zentralstelle abgeliefert und von der Allg. Deutschen Pensions-Anstalt für Lehrerinnen und Erzieherinnen als Verwahrungskapital so lange verwaltet, bis die Kasse lebensfähig geworden ist.

Dieses Inkrafttreten der Kasse (die gleiche Einrichtung könnte von allen übrigen Interessentengruppen — Sprach-, Zeichenlehrer usw. — leicht in gleicher Weise geschaffen werden), könnte in kürzester Zeit erfolgen und der schutzlosen, in ihrer Existenz stets schwankenden Privatlehrerin zu hohem Segen gereichen, wenn die oben erwähnte Erhebung einer Pauschalgebühr zum Gesetz erhoben würde.

Der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes richtet daher an den hohen Bundesrat die ganz ergebene Bitte, der neuen Reichsversicherungs-Ordnung einen diesbezüglichen Passus einfügen zu wollen.

In tiefster Ehrerbietung

I. A.

Xaver Scharwenka,
Königlicher Professor.
Ordentl. Mitglied und Senator der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

Die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes ist, wie bereits bekannt gemacht, in den Monaten Juli und August geschlossen.

Auf die „Herzliche Bitte" für den erblindeten Musiklehrer liefen ferner ein: Frl. Else Dausend, Lennep, 10 M., M. Bachenheimer, Marburg, 2 M., „Musikalische Vereinigung zu Johannisburg", 21 M., Frl. Dr. Stieglitz, Berlin, 3 M.

Mit warmem Dank im Namen des Unglücklichen sieht weiteren Spenden gern entgegen

Anna Morsch.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10–12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslau's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12–1.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN W., Kaiserallee 176.

Bianka Morill, Gesangspädagogin, Dresden, Münchnerstrasse 17 p.
Ausbildung aller Stimmgattungen
nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3–4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse:
- von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
- von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Berlin W., Ansbacherstrasse 40. I
Ausbildung im Gesang.
Kurse in Sprechstimmbildung und Atemtechnik
(Methode A. Kuypers)
als Grundlage für Deklamations- und Gesangunterricht u. zur Gesundschulung kranker Stimmen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3–5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— **Berlin-Charlottenburg II,** —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Ferienkurse.
Kallisthenie, Atemgymnastik, Tonbildung.
Juli—August.
Vierwöchentliche Dauer.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique-Rythmique. Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W.. Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

No. 14. **Berlin, 15. Juli 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Hugo Riemann.

Zu seinem 60. Geburtstage.

Von

Dr. Hermann Wetzel.

Eine Betrachtung der Arbeiten dieses Kunstforschers kann nicht von der Voraussetzung ausgehen, dass ihre Ergebnisse allen gebildeten Musikern bekannt seien, und daher ihrer nur kurz gedacht zu werden brauchte. Das, was uns Riemann an neuen Erkenntnissen gab, ist bis heute nur einem kleinen Teile derer, die es angeht, zu eigen geworden, und doch wird jeder Musiker daraus hohen Gewinn ziehen, sofern er die Mitarbeit des Verstandes bei jeder künstlerischen Tätigkeit nur anerkennt.

Denn Riemann's Hauptleistung, eine Schöpfung von dauerndem Werte, ist die Schaffung einer wissenschaftlichen Musiktheorie. — Nach geringen Ansätzen zu einer solchen vor ihm, ist es ihm als erstem gelungen, diese Ansätze zu einem Gebäude auszubauen, das zweifellos noch keineswegs unter Dach gebracht ist, das auch sicher noch umfassenderer und soliderer Grundmauern bedarf. Trotz allem, — es ist aber schon ein Gebäude geworden, so wie es vor ihm keiner zu errichten imstande gewesen wäre. Um zu ermessen, was er schuf, halte man seine harmonischen und rhythmischen Hauptwerke neben Hauptmann's „Natur der Harmonik und der Metrik". Man wird sich dann des enormen Abstandes zwischen den beiden bewusst werden. Ihn zu kennzeichnen, würde uns zu abseits unseres Zieles führen, das sich darauf beschränkt, Riemann's Bedeutung als Theoretiker kurz anzudeuten.

Er ist der erste, der es nicht nur erkannte, dass die Musikwissenschaft in Verbindung mit den Nachbarwissenschaften der Natur und Geisteswelt zu setzen sei, sondern der auch diese Verbindung stärker herstellte, als sie bisher bestand. Nur in der Musikgeschichte war diese Einsicht bereits vor ihm für die Forschung fruchtbar geworden; man trieb sie schon lange als ein Stück Kulturgeschichte. Die Künstler, ihre Werke wurden aber allein als Gegenstand historischer Betrachtung gewürdigt. Mit seiner „Geschichte der Musiktheorie" eröffnete dagegen Riemann neue Ausblicke. Er konnte zu ihnen nur gelangen von seiner veränderten Methode theoretischer Forschung.

Die alte — besser die heute noch in praxi geltende — Harmonielehre stellt nur eine

(lückenhafte) Reihe elementarer Satzregeln auf. Sie muss sich darauf beschränken, weil sie, von Praktikern geschaffen, nur daraufhin angelegt ist, altbewährte Satzgepflogenheit zu registrieren. Selbständig, von naturwissenschaftlichen Grundtatsachen ausgehend, der künstlerischen Praxis kritisch gegenübertretend, vorzugehen, und so ein System der denkbaren Klangverbindungsmöglichkeiten zu schaffen, dazu fehlen ihr die Grundlagen.

Nach diesen aber forschte Riemann von Anfang an. In seinen ersten Schriften schon sieht man ihn bemüht, an die Stelle eines willkürlich zusammengestellten Strausses von Stimmführungsregeln, ein System der Verbindungsmöglichkeiten zu setzen. Er zog zunächst alles heran, was die Akustik und neuerdings die Tonpsychologie an grundlegenden Tatsachen beigebracht hatte, und stellte so eine enge Verbindung mit den Naturwissenschaften her. Er erkannte, dass in A. v. Oettingen's „Harmoniesystem in dualer Entwicklung" der erste Entwurf zu einem tonräumlichen Bebauungsplane vorlag, den er zu vervollständigen trachtete. Damit beschritt er gegenüber der Weber-Hauptmann'schen Richtung einen neuen Weg und musste zu neuen theoretischen Ergebnissen kommen, wie auch der Generalbasslehre gegenüber zu neuen praktischen Forderungen.

Dieses Einschlagen eines neuen Weges bedeutet Riemann's Hauptverdienst auf dem Felde der Harmonielehre; der Versuch, einen Weg zu zeigen, nicht nur wie man Akkorde zu verbinden habe, sondern zuvor: welche Akkorde und in welcher Ordnung zu verbinden seien, d. h. nichts anderes als das Hinarbeiten auf eine Verwandtschaftslehre von Tönen und Klängen, nach der man sich in der Fülle der Erscheinungen orientieren kann, das ist Riemann's hervorragende theoretische Tat, zu der Rameau's Idee, dass sich von drei quintbenachbarten Dreiklängen die zwei seitlichen auf den zentralen beziehen, resp. von diesem beherrscht werden, den ersten Ansatz darstellt.

Wenn es nun Riemann auch nicht gelang, den Tonraum theoretisch zu beherrschen, d. h. wenn sein System doch noch kein natürliches ist, sondern schliesslich zu Zwangsdeutungen führt, so gibt es doch zumindest unzweifelhaft die Richtung an, in der allein zum Ziele zu gelangen ist. Bei ihm findet sich zuerst Oettingen's Idee praktisch angewendet, die Idee, dass der Aufbau der engeren und weiteren Tonkreise ein tonräumlich-symmetrischer ist. Hat auch dieser Gedanke in Riemann's Dualismus eine zu verengte Deutung gefunden, so bedarf es nur, ihn davon loszulösen, um ihm ordnende Wirkungskraft bis zu den letzten praktischen Möglichkeiten zu verleihen.

Bedeutsamer noch als Riemann's harmonietheoretische Arbeiten erscheinen mir seine rhythmischen. Hier ist es ihm gelungen, uns eine systematische Erklärung der musikalisch-rhythmischen Bildungen zu geben, die eine planmässige Vortragslehre ermöglicht. Wer ein Werk nach Riemann's Andeutung rhythmisch zu analysieren vermag, kann — lehren, wie es richtig — ich sage nicht schön, vorzutragen ist. Ich betone gleich das praktische Endergebnis, weil es die Musiker vor allem interessiert. Riemann's Phrasierungsausgaben haben viel Staub aufgewirbelt und viel Rede und Gegenrede geweckt. Trotz allem ist kein Werk erschienen, das versucht hätte, einigermassen systematisch einen entgegengesetzten rhythmischen Standpunkt zu entwickeln. In Artikeln, mit Heranziehung einiger weniger Beispiele, vernichtet man aber nicht ein Werk wie das „System der musikalischen Rhythmik und Metrik", oder auch nur den „Katechismus der Kompositionslehre".

Die meisten kritisierten Riemann nur nach seinen Phrasierungsausgaben, die meist aus einer Zeit stammen, wo er selbst noch nicht zu restloser Klarheit gelangt war. Das Werk, auf Grund dessen er einzig zu beurteilen wäre, ist das bereits genannte „System der Rhythmik und Metrik", und das hat meines Wissens bis heute noch keiner ernstlich bekämpft, leider aber auch keiner gebührend für dasselbe gekämpft.

Man stelle sich aber die unendliche Mannigfaltigkeit des Nacheinanders, in der sich unsere musikalischen Erfindungen gruppieren können, vor und bedenke, dass sie durch Riemann alle auf wenige motivische Urtypen zurückgeführt sind, und man wird eine Vorstellung gewinnen, was eine solche Theorie leistet. Die elementaren rhythmischen Grundbegriffe, Zählzeit, Takt, Motiv, waren bis dahin unklar — und sind noch heute der Mehrzahl der Musiker unklar. Erst Riemann gab ihnen eine klare Bestimmung, zu denen er nur gelangen konnte, indem er auf die psychologischen Begründungen der Rhythmusempfindung zurückging.

Auch auf dem Gebiete der Musikpädagogik hat Riemann mannigfach anregend gewirkt.

Aus seinen neuen theoretischen Voraussetzungen ergaben sich naturgemäss neue Folgerungen für die Unterweisung im Tonsatze. Als Vorschule zu ihr führte er das Musikdiktat ein, oder bildete es zum wenigsten derart aus, dass nicht nur das Vermögen der tonräumlichen Streckenabschätzung (Intervallvorstellung), sondern auch das rhythmische Bewusstsein (Taktgefühl und Phrasierung) aufs sorgfältigste ausgebildet wird. Auf der Fähigkeit, klare Tonvorstellungen zu gewinnen, innerlich stark und deutlich zu hören, beruht alle höhere Musikkultur; diese herbeizuführen ist Zweck alles höheren Musikunterrichtes, der also nicht ohne einen gründlichen Kursus im Musikdiktat eingeleitet werden darf. —

Riemann's Harmonielehrbücher verwerfen — mit Recht — den Generalbass. Wer den vierstimmigen Tonsatz rasch beherrschen will, tut besser, von Anfang die Führung des Basses selber in die Hand zu nehmen. Für den modernen Kompositionsunterricht ist der Generalbass nicht nur längst entbehrlich, sondern geradezu verwerflich, weil er den Anfänger eher zum mechanischen Notenschreiben, anstatt zum Komponieren erzieht. Trotzdem schrieb Riemann einen „Katechismus des Generalbassspiels". Er benutzt hier die alte Bezifferung, um mit ihrer Hilfe das Improvisieren eines vierstimmigen Satzes am Klaviere zu üben. Diese Uebung stellt einmal die beste Probe auf die voraufgegangenen schriftlichen Satzübungen dar. Dann soll sie schliesslich zu jener fast verlorenen Fähigkeit wieder zurückführen, die vonnöten ist, will man die sogenannte Generalbassliteratur, jene Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, im Sinne ihrer Schöpfer wieder beleben.

Und auch welche Fülle prächtiger verschollener Werke es zu beleben gibt, zeigte uns Riemann. Seine historischen Forschungen verfolgen stets die Tendenz, die Leistungen vergangener Zeiten für unsere lebende Kunst nutzbar zu machen. Es ist ferner der entwicklungsgeschichtliche Gedanke, der ihn hier vor allem beherrscht und leitet. Das zeigt seine bereits erwähnte — in der Anlage wie in der Durchführung einzigartige Geschichte der Musiktheorie, das zeigt sein letztes grosses Gesamtwerk, soweit es bis heute erschien.

Von diesen zwei Gedanken beherrscht, ist er ein Erneuerer alter Kunst geworden, dessen Herausgebertätigkeit uns reichlich sovierkeel W voll hohen künstlerischen Wertes vermittelte, als sie uns unsere lebenden Komponisten nicht mehr zu schenken vermögen. Ich nenne von seinen zahlreichen Neuausgaben hervorragender alter Werke, die sie den meisten Musikern zum ersten Male nahebrachten, nur seine bedeutendste Sammlung: collegium musicum. In ihr vereinigte er die Hauptwerke jener Generalbassepoche, zumeist Triosonaten für zwei Violinen, Violoncello und begleitendem Cembalo, das nur als bezifferter Bass notiert wurde und vom Cembalisten zu improvisieren war. Namen wie dall'Abaco, Fasch, Förster, Telemann — Stamitz, Filtz, Richter — Asplmayer, Gluck, Jiranek — Pergolesi, Sammartini, Locatelli leben wieder auf, und wer diese jugendvollen Meisterwerke gehört hat, wird überzeugt sein, dass sie, einmal wiedergewonnen, uns nicht wieder verloren gehen dürfen.

Musikgeschichtlich interessant ist hier der Nachweis vorklassischer Komponisten, deren Werke bereits die ausgeprägte Sonatenform zeigen, so wie sie dann von den Klassikern übernommen und gesteigert wurde. Riemann wies sie voll entwickelt bei dem Mannheimer Stamitz nach.

Wohl keiner spricht Riemann Forschertalent und imponierendes Wissen ab; nicht wenige aber zweifeln an seinem künstlerischen Urteile. Man meint, er sei nur ein Gelehrter und habe als solcher kein lebhaftes Empfinden. Wer seine Arbeit recht verstanden hat, weiss, dass dieser Forscher ein eminenter Künstler, und zwar in erster Linie ein Künstler ist. Was den Komponisten zum komponieren treibt, das treibt ihn zu begrifflicher Durchdringung der künstlerischen Schaffensvorgänge. Ist er kein grosser schaffender Künstler, so ist er von den nachschaffenden der grössten einer. Seine Analysen sind höhere Interpretationsleistungen als alle pianistischen Wiedergaben der betreffenden Werke, für den dem sie erklingen. Im Riemann'schen Sinne zur Klarheit über die Rhythmik eines Beethoven'schen Werkes zu gelangen, das ist ein künstlerischer Genuss, der dem des Schöpfers so nahekommt, als überhaupt das Fühlen eines Nachschaffenden die Gefühlshöhe eines Erfinders erreichen kann. Ausser den Meistern selbst fühle ich mich keinem so für erlebte künstlerische Genüsse verbunden, als dem Interpreten Riemann, und ich meine, wer mir soviel gab, der muss ein grosser Künstler sein.

J. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier“ und Beethoven's Klaviersonaten.

Aesthetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit.

Von

Prof. Emil Krause.

(Fortsetzung.)

Ein wichtiges, schwer zu lösendes Problem ist die richtige, dem Wesen der Kompositionen entsprechende Zeitmassangabe, um so mehr, als die älteren Meister und unter ihnen Bach, nur äusserst selten ein solches vorschrieben. Ferner weiss jeder, dass das frühere Zeitmass ein bei weitem langsameres war als das der neueren Schule, angefangen bei Mendelssohn. Eine hauptsächliche Veranlassung für die sich immer mehr vollziehende Beschleunigung gab die von Anfang des vorigen Jahrhunderts an gesteigerte Ausführungsfähigkeit der Virtuosen. Und diese waren es zunächst, die auch für Bach ein beschleunigteres Tempo, geleitet von rein äusserlichen Gründen, für richtig hielten. Wenn man nun z. B. die Metronombezeichnung in der Czerny'schen Ausgabe genau untersucht, wird man hier vom Standpunkt des älteren Stils aus vieles beanstanden, trotzdem Czerny im Vorwort angibt, er habe einzelne Stücke seinerzeit von Beethoven gehört. Gewiss war kaum ein anderer unserer grossen Meister mehr als Beethoven eingeweiht in die Bach'sche Ausdrucksweise. Dies geht besonders daraus hervor, dass Beethoven während seines ganzen Lebens sich der Bach'schen Muse mit Begeisterung zuwandte. Doch ist Czerny's Tempobeschleunigung eine derartige, dass man kaum annehmen kann, Beethoven habe diese Präludien und Fugen in einem so rapiden Zeitmass ausgeführt. Dem heute Lernenden ist dringend zu raten, die Bedeutung Bach's nicht in einer virtuosen Ausführung seiner Schöpfungen zu suchen, er hat vielmehr danach zu trachten, alles massvoll auszuführen und sich nach dem früheren ruhigeren Zeitmass zu richten.

Ohne Zweifel haben die Liszt'schen Klavierbearbeitungen der Bach'schen Orgelwerke nicht wenig dazu beigetragen, eine virtuose Ausführung anzuregen. Diese speziell für den öffentlichen Vortrag geschaffenen Bearbeitungen, denen manche Neueren in ähnlich virtuoser Ausgestaltung folgten, haben es auch herbeigeführt, dass man in Konzerten vorwiegend Bach'sche Orgelwerke in Uebertragungen und nur äusserst selten Bach'sche Klaviersätze zu Gehör bringt. Auch Klavierwerke wie die chromatische Phantasie und Fuge etc. haben eine virtuose Bearbeitung erfahren müssen. Und ein derartiges Verfahren wird nicht nur nicht entschuldigt, sondern sogar als allein richtig hingestellt, weil unsere heutigen Instrumente grösseren Tonumfang und ausgiebigeren Klang als die früheren besässen. Kein älterer Komponist und nicht zum geringsten Bach kann eine virtuos brillante Ausarbeitung vertragen; werden im Hinblick auf die jetzigen Instrumente Zusätze gemacht, so darf dies nur in Oktavenverdoppelungen am Schluss oder bei gewissen Eintritten der hervorzuhebenden Stimmen geschehen. Solche Zusätze müssen aber vorsichtig gemacht werden. So wirkungsvoll sie auch bei gewissen Stellen sind (ich erinnere an die einzelnen Oktavenzusätze in v. Bülow's Ausgabe des italienischen Konzerts etc.), so stören sie, wenn sie aus rein äusserlichen Gründen angewandt werden. Wenn Czerny z. B. in der c-moll-Fuge des ersten Teils (kurz vor Schluss) die Oktaven erst beim Wiedereintritt des Themas angegeben hätte und nicht schon bei Beginn der Sechzehntelfigur vor dem Thema, so wäre die Verdoppelung durch die untere Oktave durchaus zu billigen. Schliesslich ist noch darauf hinzuweisen, dass es sich empfiehlt, bei gehaltenen Bässen den Bass wiederholt anzuschlagen, da Bach das „Wohltemperierte Klavier“ ursprünglich für das Klavichord geschrieben.

Aehnlich wie mit dem Zeitmass verhält es sich mit der Angabe der Vortragsnüancen und Ausführung der Verzierungen. Auch hierin wurde das Verschiedenartigste von den Herausgebern dargeboten. Dem erfahrenen Musiker wie dem gewiegten Pädagogen ist eine Ausgabe ohne detaillierte Phrasierungsbezeichnung stets die angenehmste, und von diesem Gesichtspunkt aus verdient auch die Arbeit Chrysander's Beachtung. Von Vorteil ist dagegen die Beifügung der Applikatur,

wie sie fast alle Bearbeiter gegeben. Hiervon wird man für den Einzelnen je nach seiner manualen Beanlagung das Geeignete zu wählen haben. Vorteilhaft ist es, bei den Fugen jede Stimme einzeln zu studieren, wobei es dann nicht selten bei einer Mittelstimme vorkommt, dass sie der zweckmässigen Applikatur folgend, abwechselnd von der rechten und linken Hand ausgeführt werden muss.

Eine Studienfolge der Präludien und Fugen nach der Schwierigkeit aufsteigend lässt sich kaum mit Genauigkeit angeben, denn die Schwierigkeit ruht nicht immer ausschliesslich in allen Teilen eines Satzes, sie erstreckt sich vielmehr nicht selten nur auf Teile eines sonst leicht spielbaren Stückes. Von einer Reihenfolge, der chromatisch aufsteigenden Skala nach, wie sie die Sätze des „Wohltemperierten Klaviers" geben, ist daher von vornherein abzusehen. Ein Beispiel hierfür geben das erste Präludium und die erste Fuge C-dur. Während dies C-dur-Präludium das am leichtesten ausführbare von allen ist, gehört die ihm folgende Fuge ihrer Polyphonie wegen zu den schwierigsten Stücken des ganzen Werkes. Dem C-dur-Präludium könnten z. B. aufsteigend die in F-dur und G-dur folgen, sodann aus dem zweiten Teil die Präludien G-dur und f-moll, hernach aus dem ersten die in d-moll und D-dur. Nach einander oder gleichzeitig studiert empfiehlt es sich, die Präludien b-moll und es-moll (Teil 1) vorzunehmen; in Betracht zu ziehen ist bei der aufsteigenden Studienfolge auch die Individualität des Lernenden. Zusammenhängend oder gleichzeitig wie die Präludien d-moll und D-dur sind auch die Präludien c-moll aus beiden Teilen vorzunehmen. Unter allen Umständen muss man das Studium der Fugen durch die Einübung einer Reihe Präludien vorbereiten, da diese durchgehends leichter spielbar sind. Auch erscheint dies zulässig, da Präludium und Fuge, wenn auch durch die gleiche Tonart zusammengehörend, nicht durch das gleiche Thema verwandt sind. Die unmittelbare Folge von je zwei Stücken in gleicher Tonart bietet allerdings ein in der Stimmung zusammenhängendes Ganzes, doch ist jeder der beiden in der gleichen Tonart stehenden Sätze ein selbstständiges, zum Abschluss gebrachtes Tonstück. Das Studium der Fugen kann wohl geeignet mit der zweistimmigen e-moll- und der dreistimmigen c-moll-Fuge (Teil 1) beginnen.

Die Verwendung aller Tonarten, die bei Bach in so bewunderungswürdiger Weise durchgeführt wird, ist in unserer heutigen modernen Musik zur absoluten Notwendigkeit geworden, wenn auch nicht in der Insichabgeschlossenheit wie bei Bach und seinen Nachfolgern. Der ständig vielseitiger entfalteten Harmonik wegen hat man namentlich das reichhaltige Gebiet aller Tonarten auf die Etüde ausgedehnt, nicht nur in den in sich abgeschlossenen Tonsätzen, wie es Chopin in seinen herrlichen Präludien getan, sondern auch in speziellen technischen Studien, die den Zweck haben, eine Uebung von jedem Grundton aus transponiert modulatorisch darzubieten. Die hervorragendsten Virtuosen-Komponisten und -Pädagogen (Tausig etc.) haben ein derartig förderndes Uebungsmaterial geschaffen, aber dabei wohl weniger an die Beherrschung der J. S. Bach'schen Werke, als an die Ueberwindung der sich in den modernen Konzert-Kompositionen auftürmenden, nicht selten ausschliesslich dem Klangreiz dienenden Schwierigkeiten gedacht. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheinen fast alle nach 1850 entstandenen Studienwerke für alle Tonarten nicht als ein auf die Bach'sche Kunst hinzielendes Uebungsmaterial. A. A. Klengel (1783—1852) ist dagegen vielleicht der einzige, der in seinem, dem Studium der Polyphonie geltenden Werke 48 Kanons und Fugen durch alle Tonarten (1854 hrsg. von M. Hauptmann) sich ausschliesslich an die Bach'sche Kunst wendet. Es ist dies ein „Wohltemperiertes Klavier" im edelsten Sinne, wie es seither nicht wieder geschaffen wurde. Den verhältnismässig wenigen, die ihre Studienwerke als Vorbereitung auf das Studium des „Wohltemperierten Klaviers" von Bach schrieben, darf sich der Verfasser dieser Abhandlung mit seinen dahin zielenden Bestrebungen in op. 38, 57 etc., in seinen Kadenzen und Präludien op. 71 und namentlich in seinem Gradus ad Parnassum op. 95 anreihen.

II.

Mit vollem Recht kann man behaupten, dass der ernst denkende Künstler, je weiter er in der Erkenntnis vorgedrungen, erst durch das Bach-Studium die innere Klärung und Reife erlangt. Dies trifft selbst bei dem zu, der die moderne Richtung bevorzugt, um so mehr, da Bach's Harmonik prophetisch auch auf das moderne Gebiet hinweist. Durch diesen Hinweis, der jedoch von jedem äusseren Klangreiz, zu dem die Harmonik führen könnte, Abstand nimmt, unterscheidet sich die Bach'sche Tonsprache von der des grossen Zeitgenossen

Händel, dessen Orgel- und Klaviermusik, wenn auch gleichfalls unantastbar, doch nicht einen so grossen Teil des Schaffens wie bei Bach einnimmt. Veralten kann und wird weder die Musik des einen noch des andern, da jeder eine eigene, vollständig getrennte Welt bedeutet. Bei Bach ist eben die imitatorische Form individuelles Leben und Ausdruck. Sein ganzes inneres Wesen konzentriert sich auf die Meisterschaft der Polyphonie und bleibt dabei in den Grenzen der Intimität, wogegen Händel in seiner volkstümlichen Sprache, die allen Nationen gleich klar ist, die grosse Welt beherrscht. Ebenso wie man einen ganzen Teil der Musikentwicklung mit der Bezeichnung Bach und mit der Bezeichnung Händel belegen kann, ist dies auch auf Beethoven anzuwenden. Die Musik dieser drei Heroen ist einschliesslich der von Haydn und Mozart Religion!, denn in ihr spricht sich das Walten der Gottheit n der Natur wie im Volksleben vollgültig aus. Bach und Beethoven bilden die Höhepunkte in der gesamten Musikentwicklung der neueren Zeit Während Bach das blühende und sonnige Leben in der ihm eigenen tonmalerischen Fülle und Klarheit zum Ausdruck bringt, ist Beethoven's Musik der Ausdruck der ringenden und kämpfenden Seele, die durch Kampf zu gewaltigen Schöpfungen gelangt. Bach ist der helle Sonnenschein, Beethoven der Märtyrer.

Bach's „Wohltemperiertes Klavier" und Beethoven's Klaviersonaten bedeuten speziell für den Klavierpoeten jede von ihrem eigenen Gesichtspunkt aus eine Epoche in der Kunstentwicklung. Es erscheint daher eine Betrachtung beider Kunstprodukte, so himmelweit sie auch von einander verschieden sind, zulässig, um so mehr, da sie den Lernenden auf seiner Bahn zum Parnass leiten.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Psychologie des Klavierspiels von H. Schütze.

Von

Robert Schumacher.

Man kann Herrn Schütze nur beipflichten, wenn er in No 12 des „Kl.-L." den Musiklehrern rät, sich mehr dem Studium der Psychologie zu widmen, als dies bis jetzt geschah. Nur finde ich, dass die Bevorzugung dieser Disziplin und die direkte Beziehung derselben auf die rein körperliche Mechanik etwas einseitig ist. Herr Schütze möge daher verzeihen, wenn ich in Nachstehendem meine subjektive Ansicht über Psychologie niederlege, welche ich jedoch durchaus nicht als massgebend hinstellen möchte.

Psychologie und Logik halte ich für philosophische Disziplinen, deren Kenntnisse der allgemeinen Pädagogik, Aesthetik, Ethik, Metaphysik u. a. rein geistigen Materien vorhergehen müssen und zum Verständnis dieser allerdings unentbehrliche Vorbedingungen sind. Die Psychologie und Logik befruchten also gewissermassen die allgemeine Pädagogik und Aesthetik, und diese unentbehrlichen Vorkenntnisse jeder kunstwissenschaftlichen Lehre machen wiederum den angehenden Kunstlehrer für das praktische Studium reif. Die konkrete rein praktische Lehre muss aber mit dem Studium letztgenannter rein abstrakter geistiger Disziplinen verbunden werden. Bekanntlich besteht sie für den angehenden Klavierlehrer in Aneignung sicherer Beherrschung des Klavierspiels, Kenntnis der Musikgeschichte, der Musiktheorie, Musikakustik und der Methodik. Erst nach Absolvierung beider, der abstrakt theoretischen wie konkret praktischen Lehre können wir den rationellen, vollkommen ausgebildeten Musikpädagogen von den einseitig gebildeten, entweder spekulativen, d. i. rein theoretischen und auf Vernunftschlüssen basierenden, oder empirischen, das ist rein praktischen und auf Erfahrung fussenden Musiklehrern unterscheiden. Der wichtigste Teil der Methodik ist die Anschlagslehre, welche sich mit der rein körperlichen, mechanischen Tätigkeit der Finger, Hände und Arme beschäftigt und der die allgemeine anatomische und physiologische Kenntnis des menschlichen, mechanischen Spielapparates, also der den Anschlag bewirkenden Knochen, Muskeln und Sehnen obiger Gliedmassen vorhergeht. Weitere Teile der Methodik sind: Allgemeine Musiklehre vom methodischen Standpunkt aus, Ornamentik, Geschichte der Klavierliteratur verbunden mit Kenntnisnahme der neuesten Unterrichtsliteratur, Natur des Klaviertons und Geschichte des Klaviers mit allgemeiner Kenntnis der Mechanik des modernen Klaviers. Es handelt sich also in der Methodik hauptsächlich um nur konkrete Unterrichtsmaterialien, und teile ich allerdings die Ansicht vieler, auch wissenschaftlicher Lehrer, dass in derartigen Disziplinen ein Hineinmischen psychischer und überhaupt abstrakter Materien nur Verwirrung stiften würde, ohne wesentlich zu nützen

Noch mehr halte ich beim Unterricht des dilettantischen Schülers Vorsicht beim Gebrauch

psychologischer Momente für geboten. Ich huldige aus Erfahrung dem Grundsatz: „Was der Schüler nicht sieht und was ihm nicht tatsächlich bewiesen werden kann, aus der Unterrichtspraxis zu lassen, da er es doch nicht glauben würde." Ferner heisst es auch hier: „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach." Mit aller geistigen Vorstellung, allem Interesse, bewusstem Willen und Entschliessen wird aus der rohen Arbeitshand keine Klavierhand, wenn ich nicht die physiologischen Schwächen derselben durch geeignete Behandlung bekämpfe und die akustischen Schwächen des Klaviertons durch passenden Anschlag vermindere. Das Klavier reagiert aber am natürlichsten auf den Anschlag, nicht Andruck oder Belastung, und erzeugt den gesundesten natürlichen Klavierton wieder durch Schlagbewegungen, und der ungeübte Anfänger, dessen gesamte Geistesanspannung hier schon angestrengt wird, um überhaupt einen brauchbaren Ton zu produzieren, wird bei Gewichtsmechanik aus dem Klavier einen nur matten, gequälten Ton hervorholen. Ruhe der Hand wird der Anfänger behalten müssen, um überhaupt die richtige Taste für den richtigen Ton zu treffen, und aus demselben Grunde müssen beim Anfänger Drehungen der Hand beim Uebersatz und Untersatz unterbleiben. Im späteren Unterricht lernt er dann die Belastung durch Gewichtsmechanik als Kantilenespiel kennen, und dann ist es Zeit, weil er sich mit der Klaviatur und der Mechanik des Klaviers bekannt gemacht hat; der Schlaganschlag aber bleibt für perlende Tonreihen als andere Anschlagsnuance. Und das ist gut, denn können wir bei dem klangarmen Klavier überhaupt Nuancen genug haben?! Dass der Geist auch bei dieser Anschlagsweise Vorstellung, Interesse und bewussten Willen betätigen muss, ist klar, aber der Geist schlägt nicht an, sondern die körperliche Hand.

Aus diesen Gründen schliesse ich, dass die abstrakte Wissenschaft nur für den Lehrer da ist, aber auch nur indirekt auf die konkrete Lehre wirken darf. Sein psychologisches Wissen muss das praktische Studium des Schülers durchdringen, ohne dass durch direkte Hinweise auf psychologische Hypothesen, die der Schüler nicht sieht, die ihm auch nicht bewiesen werden können, Verwirrung in das Musikstudium gebracht wird. Aus fehlendem Verständnis wird er von Misstrauen gegen die Musiklehre erfüllt, das Studium ihm widerwärtig und endlich aufgegeben werden.

Nach dieser Darlegung stehe ich auf dem Standpunkt, dass Louis Köhler nicht veraltet ist und es in absehbarer Zeit nicht sein wird. Wir verdanken seiner Initiative die Trennung des mechanischen, rein körperlichen, von dem geistigen und seelischen Gebiet des Klavierunterrichts. Czerny hatte bekanntlich den praktischen Weg betreten, anstatt mit dem in den bisherigen Klavierschulen geübten Modus, durch unzählige Regeln den Fingersatz vorzuschreiben, also psychologisch einzuprägen, diesen durch Uebungen und längere Etüden praktisch mechanisch einzuüben, in welchen dieselbe technische Figur mit demselben Fingersatz viele Male wiederkehrte. Die neue Bahn zeitigte eine Technik, wie sie vorher unerhört war, und verdanken wir dieser praktischen Methode Virtuosen wie Fr. Liszt, Th. Kullak, Döhler, Jaell und andere Czerny'sche Schüler. Diese Lehre brachte L. Köhler in ein System durch seine: „System. Lehrmethode für Klavierspiel und Musik". Im II. Teil dieses Werkes und in seinem, allen Klavierlehrern zu empfehlenden Buche: „Der Klavierunterricht" beweist er aber auch, dass er Psychologie und Logik, wie seine grosse, umfassende ästhetische Bildung an passender Stelle zu verwerten wusste. Man lese z. B. Kapitel IX dieses Werks: „Vom Ueben". Es wird die Leserinnen und Leser unserer Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer" interessieren, zu erfahren, dass L. Köhler auch an diesem Blatte von der Gründung des Blattes bis zu dem 1886 erfolgten Tode L. Köhler's fleissiger Mitarbeiter war. So ersehe ich aus Jahrgang 1883: Aufsätze: „Ueber den Gebrauch des Metronom"; „Mozart's Klaviersonaten in ihrer Folge beim Unterricht". Winke und Ratschläge: „Das innere Wesen der Musik", „Die leichteren Sonaten von Clementi", „Ueber Henri Herz", „Ueber die Beurteilung eines Schülers", „Berücksichtigung der Natur der Hände", „Behandlung der Schwächen eines nicht genügend vorgebildeten Schülers", „Ueber die Verwendung unzulänglicher Lehrkräfte", „Ueber deutsche Salonkomponisten", „Ueber die Sonaten von Clementi und Dussek", „Macht über das Tempo", „Die Pflichten eines Lehrers". — Welche Fülle von Geist, Wissen und Lebenserfahrung hat der Unvergessliche allein in einem Jahrgang des „Klavier-Lehrer" niedergelegt. Dr. Hugo Riemann nennt Köhler mit Recht den geistigen Erben Czerny's. Sein Verdienst war, aus des letzteren Praxis die theoretische Begründung gehoben zu haben.

Ich halte auch die Gewichtstechnik für ein praktisch-mechanisches, kein theoretisch-psychologisches Problem, wie ich das tüchtige Werk Kullak-Bischof's: „Die Aesthetik des Klavierspiels" für kein inhaltlich vorwiegend ästhetisches Buch halte. Meiner Ansicht würde für dasselbe der Titel: „Geschichtlich begründetes System des modernen Klavierspiels" viel besser passen.

Ich mache mich gern erbötig, wenn durch gleichgeschulte Virtuosen, wie die der Czerny'schen Schule, der Beweis für die Richtigkeit des psychologischen Systems erbracht wird, mich zu einem Anhänger des letzteren zu bekehren. Bis dahin bleibe ich dem mechanisch-technischen System Czerny-Köhler-Kullak treu. —

Die Klagen über allzuviel Klavierschulen halte ich nur insofern für berechtigt, sobald es gilt,

ältere und neuere, ja aus allerneuester Zeit von offenbaren Dilettanten verfasste Klavier- und Violinschulen zu bekämpfen. Ein Musiker muss das Recht haben, seine Methode öffentlich klar zu legen, und ist solch Unternehmen sogar dankenswert. Leider trägt nur er allzu oft die Kosten, da das Publikum erfahrungsgemäss nicht diese tüchtigen Schulen, sondern die mit „unmethodisch seichtem" Inhalt erfüllten der Dilettanten vorzieht. Zudem können gute Klavierschulen wohl in grossen Städten mit pädagogisch geschultem Lehrermaterial entbehrt werden, sie sind aber in kleinen Städten und Dörfern eine absolute Notwendigkeit.

Zweites Darmstädter Kammermusikfest.

Das 2. Kammermusikfest zu Darmstadt, das in den Tagen vom 7. bis 9. Juni unter der Protektion des Grossherzogs von Hessen stattfand, hatte sich nicht der gleichen Teilnahme, wie das vorjährige erste, zu erfreuen, ebenso blieb auch das künstlerische Fazit hinter dem ersten unleugbar zurück. Der Grund lag wohl zumeist in dem wenig einheitlichen, buntscheckigen Programm, das auf einen „Deutsch-klassischen Abend" eine ausschliesslich Camille Saint-Saëns gewidmete Aufführung brachte, während das Programm des 3. Abends Erst- und Uraufführungen enthielt, die auch nicht durchweg glücklich gewählt waren. Am ersten Abend kam Mozart's „C-dur-Streichquartett", Beethoven's „cis-moll-Sonate", von Frau Kwast-Hodapp vorgetragen, und Brahms' „g-moll-Klavierquartett", op. 25, zu Gehör, ferner Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann. Letztere wurden von Frau Tilly Cahnbley-Hincken und Reinhold von Warlich aus London gesungen, die Darmstädter Kammermusikvereinigung, bestehend aus den Herren Havemann, Bornemann, Delp und Andrae, führten das Mozart'sche Quartett aus, im Brahms'schen wirkte Hofkapellmeister de Haan am Klavier mit. Am zweiten Abend war Camille Saint-Saëns selbst gegenwärtig, er spielte mit bewundernswerter Frische in Gemeinschaft mit Johannes Hegar seine Cello-Sonate, op. 32 und mit den Darmstädter Herren sein Klavierquintett, op. 14. Frau Cahnbley-Hincken und Herr v. Warlich sangen eine Reihe Lieder, den Beschluss machte das Streichquartett in e-moll, op. 112. Die liebenswürdige Aufnahme, welche das Publikum dem greisen Tondichter bereitete, veranlasste ihn zur Zugabe von drei seiner eleganten Salonstücke. Der dritte Abend brachte eine interessante „Rhapsodie" für Klavier, Violine, Viola und Cello von Paul Juon, ein fesselndes Streichquartett „Kiswani" von Hans Herrmann, Lieder und Klavierstücke von Cyrill Scott, die aber wenig ansprachen. Zum Schluss zwei Werke von Max Reger, eine „Klarinettensonate" in B-dur, op. 107, die durch die vorzügliche Wiedergabe von Hofmusiker Winkler und dem Komponisten selbst eine zündende Wirkung hervorrief und seine grosse, für zwei Klaviere geschriebene „Introduktion, Passacaglia und Fuge", op. 96, die er in Gemeinschaft mit Frau Kwast-Hodapp ausführte und mit der das ganze Fest würdig und imponierend abschloss.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes, E. V. Am 21. Juni fand am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, Berlin, ein Examen nach den Bestimmungen des Verbandes statt. Der Prüfung unterzogen sich die Damen Sonja Balkin, Sofia Korsunska und Jeanne Schlotthauber, sie bestanden sie mit den Prädikaten „Gut" und „Ziemlich gut". Zum Aufsatzthema war gewählt: „Beethoven und sein Klavierstil", für die methodische Klausurarbeit die Themen: „Aus der geschichtlichen Entwicklung der Unterrichtslehre nebst einigen Betrachtungen über Erziehungslehre", „Kurze Beschreibung des Klaviers und die Lehre vom Anschlag". Als Prüfungskommissare fungierten Herr Professor Fritz Kauffmann, Magdeburg, und Fräulein Dr. Olga Stieglitz, Berlin.

Der Sommerferien-Kursus zur Einführung in die Methode der rhythmischen und ästhetischen Gymnastik von E. Jaques-Dalcroze, der in den Tagen vom 2. bis 16. August in Genf stattfindet, umfasst folgendes Programm: 1. Allgemeine Kurse: Praktisches Studium der rhythmischen Gymnastik unter Leitung von Prof. Jaques Dalcroze; 2. Spezial-Kurse: Einstündige rhythmisch-gymnastische Einzel- und Gruppenübungen; 3. Vorträge über den Zweck der Methode in französischer und deutscher Sprache; 4. Vorführung der rhythmischen Gymnastik, unter Mitwirkung der Schüler der Genfer Anstalt; 5. Vorführung der Solfège-Methode zur Entwicklung des Hörsinns und des Tonbewusstseins, unter Mitwirkung der Schüler von Prof. Jaques-Dalcroze.

Das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktoren Professor Maximilian Fleisch und Max Schwarz, versendet seinen 27. Jahresbericht, aus dem zu entnehmen ist, dass die Anstalt im abgelaufenen Schuljahre von 202 Schülern besucht war, denen ein Lehrkörper von 29 Herren und Damen gegenüberstand. Im Laufe des Schuljahres fanden statt: 15 Vortragsabende, 6 öffentliche Prüfungen und 3 dramatische Aufführungen im Kostüm auf der Bühne. Für die vorgeschrittenen Schüler hielt Herr Max Schwarz im Seminar Vorträge über Pädagogik und Geschichte des Klavierspiels mit erläuternden Beispielen am Klavier. — Das neue Schuljahr beginnt am 1. September.

Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt am 1. September das Wintersemester.

Vermischte Nachrichten.

Professor Dr. Karl Reinecke, ein Altmeister deutscher Musik, vollendete am 23. Juni zu Altona sein 85. Lebensjahr. Reinecke's Verdienste als Komponist, Klavierspieler und Pädagoge wurden im Jahrgang 1899 des „Kl.-L." eingehend gewürdigt. Damals wirkte der greise Meister noch als Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, 1902 gab er die Stellung auf und nahm seinen Wohnsitz in seiner Geburtsstadt Altona, wo er heut noch schöpferisch tätig ist.

Professor Dr. Emil Bohn, der bekannte Musikschriftsteller, Leiter des Bohn'schen Gesangvereins zu Breslau, der sich durch seine „historischen Konzerte" in besonderer Weise hervortat, ist am 5. Juli durch einen Gehirnschlag plötzlich aus dem Leben abberufen worden. Wir kommen auf das rastlos tätige, verdienstvolle Wirken des Heimgegangenen noch eingehend zurück.

Die Firma Schiedmayer & Söhne, Stuttgart, feierte am 14. Juni das Fest ihres hundertjährigen Bestehens. Die Wertschätzung der Firma sprach sich in den zahlreichen Ehrungen und Adressen aus, die dem Chef der Firma, Kommerzienrat Adolf Schiedmayer, zuteil wurden. Der König ernannte ihn zum Geheimen Kommerzienrat, der Verein deutscher Pianofortefabrikanten, dessen Vorsitzender Adolf Schiedmayer ist, überreichte eine kostbare Adresse, ebenso das Königl. Konservatorium für Musik, die Berufsgenossenschaft der Musikinstrumenten-Industrie, die Sektion 3 der Stuttgarter Genossenschaft und viele andere. Eine Adolf Schiedmayer-Stiftung wurde von dem Chef des Hauses mit einem Grundkapital von 20000 M. errichtet, die dazu bestimmt ist, invalide und alte Angehörige der Firma zu unterstützen.

Giuseppe Martucci, der ausgezeichnete Pianist, Dirigent und Komponist, Direktor des Konservatoriums zu Neapel, ist unerwartet im Alter von nur 52 Jahren gestorben. Martucci gehörte zu den begabtesten modernen Musikern Italiens. Nach seiner Ausbildung am Konservatorium zu Neapel wurde er Direktor des Konservatoriums zu Bologna und leitete dort 1888 die ersten italienischen Tristan-Aufführungen. Martucci's Bedeutung als Komponist liegt in seinen Kammermusikwerken: Duos, Trios, ein Klavierquintett, ausserdem schrieb er eine Symphonie in d-moll, ein Klavierkonzert usw. Auch die Bachschen Orchestersuiten hat Martucci für Klavier bearbeitet.

Der am Potsdamer Bahnhof zu Berlin befindliche, durch eine Mauer eingeschlossene Rest des alten Dreifaltigkeitskirchhofes soll jetzt dem Verkehr übergeben werden. Auf diesem Friedhof befindet sich die Grabstätte von Joh. Seb. Bach's ältestem Sohn, dem genialen Wilhelm Friedemann, der in Berlin am 1. Juli 1784 in traurigem Zustande auf der Strasse starb und dort beerdigt wurde. Es dürfte nicht mehr als eine selbstverständliche Pflicht der Pietät sein, dass die Stätte, wo der trotz seines bedauernswürdigen Lebenslaufes bedeutendste Sohn des grossen Johann Sebastian die ewige Ruhe fand, durch eine einfache, in der Nähe anzubringende Gedenktafel gekennzeichnet würde.

Ein erstes Deutsches Brahms-Fest wird, unter dem Protektorate des Herzogs Georg von Meiningen, arrangiert durch die „Deutsche Brahms-Gesellschaft", in den Tagen vom 15. bis 19. September in München stattfinden. Folgende Werke des Meisters werden zur Aufführung gelangen: a) Chor und Orchesterwerke: Ein deutsches Requiem, Schicksalslied, Triumphlied, Rhapsodie, Fest- und Gedenksprüche, Gesang der Parzen, Chöre a cappella, die vier Symphonien, Haydn-Variationen, Violinkonzert. b) Kammermusik: Klavier-Quartett g-moll, Klarinetten-Trio, Violin-Sonate A-dur, Frauen-Quartette für Solostimmen, Liebeswalzer, Klavierstücke und Lieder. Nachstehende Künstler sind zur Ausführung berufen: Tilly Cahnbley-Hinken, Maria Philippi, George Walther, Professor Johannes Messchaert, Carl Friedberg, Konzertmeister Bram Eldering, Kammervirtuose Karl Piening, Kammermusiker Wiebel. Das Festorchester besteht aus dem Münchener Tonkünstler-Orchester und der Hofkapelle von Meiningen; Chor: Der Gürzenich-Konzert-Chor aus Köln. Die musikalische Gesamtleitung hat Generalmusikdirektor Fritz Steinbach inne. Ausserdem ist eine festliche Begrüssung im Rathaus, ein gemeinschaftlicher Ausflug und

andere gesellschaftliche Veranstaltungen während der Festtage vorgesehen. Kartenbestellungen sind an die Geschäftsstelle (Konzertbureau Emil Gutmann in München) zu richten.

Das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Organist an der St. Bethlehemkirche hierselbst beging vor kurzem der erblindete Organist Adolf Friedrich, der sich durch seine seit einer langen Reihe von Jahren veranstalteten Kirchenkonzerte einen geachteten Namen im musikalischen Berlin erworben hat. Friedrich erhielt seine musikalische Erziehung in der Königlichen Blindenanstalt und später durch Otto Dienel.

Der bekannte Geigenbauer Ernst Kessler, hier, wurde auf der Fachmusikausstellung in Rotterdam mit dem Grand prix bedacht.

Der Dresdener Kreuzchor, Dirigent Musikdirektor Otto Richter, brachte vor kurzem zwei in Vergessenheit geratene Chorwerke Joseph Haydn's zur Aufführung. Es waren das im Jahre 1800 komponierte „Tedeum" No. 2 in C-dur und das Offertorium „Des Staubes eitle Sorgen" (Originaltext „Insanae vanae curae"). Beide Werke sind aus der Oeffentlichkeit ziemlich verschwunden und auch in Dresden seit etwa vierzig Jahren nicht aufgeführt worden. Das Offertorium „Insanae vanae curae" verdient ganz besonderes Interesse. Es gehörte ursprünglich zu Haydn's Oratorium „Tobias" und wurde diesem als sogenannter Sturmchor mit dem Texte „Svanisce in un momento" im Jahre 1784 eingefügt. Das Autograph von ihm hat sich noch erhalten. Hermann Kretzschmar, der das Kirchenstück als Alumnus und Präfekt des Dresdener Kreuzchors unter Leitung von Julius Otto öfter mitsang, bezeichnet es im „Führer durch den Konzertsaal" als „eine jener Kompositionen höchsten Ranges, in welchen die Kunst ohne Rest in der Natur der Sache aufzugehen scheint." Das prachtvolle, reich instrumentierte Werk verdient im hohen Grade die Beachtung unserer Chorvereine. Es ist ein Seitenstück zu dem Chore „Verzweiflung, Wut und Schrecken" in Haydn's „Schöpfung" mit dem Alternativ „Und eine neue Welt".

Peter Cornelius' Oper Gunlöd, die Professor J. Buths in Düsseldorf zum ersten Male im Konzertsaale zu Gehör brachte und damit enthusiastischen Beifall erzielte, die gleichfalls unter Musikdirektor Stronck-Barmen eine prächtige Aufführung erlebte, soll im Herbst in Baden-Baden ebenfalls im Konzertsaale erklingen. Die Aufführung wird unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Paul Hein erfolgen.

Die hiesige Verlagsbuchhandlung Leo Liepmannsohn veranstaltete eine Versteigerung berühmter Autographen, bei der auch eine ganze Anzahl von Musiker-Manuskripten ausgeboten wurden. Interessant sind die Preise, die für einige von ihnen gezahlt wurden. Ein vier Seiten starkes Manuskript von Johann Sebastian Bach — eine (unbezifferte) Continuo-Stimme zu der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen" (für den dritten Sonntag nach Epiphanias; Ausgabe der Bach-Gesellschaft No. 72), deren Entstehung Spitta in die erste Leipziger Zeit (1725 oder 1726) setzt — erzielte 400 Mk., Brahms' „Sonate für Piano, Seinem lieben Albert (Dietrich) zur Erinnerung an Johs. Brahms" kam auf 4000 Mk., drei Chopin-Manuskripte auf 800 und je 1500 Mk., ein Haydn-Manuskript auf 700 Mk., ein Lortzing-Manuskript („Einlage zu den beiden Schützen Contre-Tanz No. 7"), auf 280 Mk. Ein aus Leipzig vom Mai. Juni 1844 datierter Lortzing-Brief an Philipp Reger in Frankfurt a. Main ($5^2/_3$ Seiten) brachte 165 Mk. Für zwei prächtige Schumann-Manuskripte wurden 995 und 1000 Mk. gezahlt und für einen an Dr. Töpken in Bremen gerichteten Jugendbrief des Meisters — er ist aus Leipzig 6. Februar 1835 datiert — 155 Mk.

Bücher und Musikalien.

Richard Noatzsch: Praktische Formenlehre der Klaviermusik.

C. F. Peters, Leipzig.

Der Vorzug dieser ausserordentlich fleissigen und umfangreichen Arbeit beruht in ihrer direkten Einführung in das blühende Leben, in die Musik selbst und dass sie bei möglichst knappgehaltenem Text ihren Schwerpunkt in die Beispiele und deren Analysen verlegt. Zur Behandlung kommen in dem Werk: a) Die Liedformen, einfache und zusammengesetzte, die Variation, die angewandten Liedformen in den alten und modernen Tänzen und in der Serenade, b) die Menuett- und Scherzoform, c) die niederen Rondoformen, d) die Sonatenform, e) die höheren Rondoformen. Schade, dass der Autor nicht auch die polyphonen Formen: Imitation, Kanon Fuge, die einen so bedeutenden Raum in der Klaviermusik einnehmen, mit in den Kreis seiner Behandlungen hineinzog. Auch der Variation, die der Liedform eingefügt ist, hätte etwas mehr Raum gegönnt werden können. Auffallend sind einige der Serenade zugewiesenen Formen, wie u. a. das Präludium, die Etüde, die freien Phantasiestücke. Nicht einverstanden können wir uns mit der Erläuterung, die der Verfasser am Anfang über das Motiv gibt, erklären, er schreibt: „Das Motiv erstreckt sich über 2 Takte (Zweitakt)", — das ist direkt unrichtig, denn es gibt eine grosse Zahl Motive, die, seien sie auftaktig oder nicht, nicht einmal einen Takt füllen.

Unter den Beispielen des Werkes befinden sich zahlreiche Beweise dafür. — Abgesehen von dieser kleinen Ausstellung kann man dem Werke nur Lobenswertes nachrühmen und auf seine grosse Branchbarkeit und Uebersichtlichkeit hinweisen. Sehr dankenswert sind die zahlreich herangezogenen alten Tänze, die Hinweise auf ihre verwandten Formen und die in Abteilung II enthaltenen weiteren Angaben von einschläglichen Beispielen, die dem Studierenden eigenes mühsames Suchen ersparen. Sehr reich und ausführlich ist die Menuett- und Scherzoform behandelt, die Beispiele führen von dem ersten geschichtlich bekannten Menuett Lully's bis in unsere heutige Zeit hinein. Aehnliches gilt von dem Rondo und der Sonate.

Ueberall, wo der Musikunterricht in höherem Sinne, als Kunstlehre betrieben wird, aber auch zum Selbststudium für gereiftere Schüler, dürfte das Werk eine willkommene Erscheinung sein, es kann für ausgedehnte Benutzung nicht warm genug empfohlen werden.

Anna Morsch.

Th. Streicher: Chorliedchen. „Kleiner Vogel Colibri, führe uns nach Bimini!" aus den Jungfern vom Bischofsberg von Gerhard Hauptmann für gemischten Chor und Orchester.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das kleine Chorliedchen ist gewiss ein ganz liebenswürdiges Stück, wenn in ihm auch wie in den meisten Streicher'schen Liedern oft Schönes und harmonisch Gesuchtes dicht beieinander stehen. Das Schlimme aber ist hier das Missverhältnis zwischen dem winzigen, hypernaiven Text und dem Aufgebot der zu seiner Vertonung verwandten Ausdrucksmittel. Der Komponist lässt zwar die aus acht kurzen Zeilen bestehende Strophe wiederholen, doch wird dadurch das Missverhältnis zwischen Inhalt und Form eher verstärkt als gemindert. Und wenn das letzte kindlich-naive „Tirili" verklungen, fragt man sich unwillkürlich: Und dafür dieses Aufgebot eines ganzen Orchesters mit Harfe, Glocke, Triangel und eines grossen gemischten Chors, der mit einem vierstimmigen Frauenchor ausserdem noch abwechselt. „Berge kreissen, — und ein Mäuslein wird geboren."

Arno Kleffel.

Hugo Kaun, op. 82. Sonate (D-moll) für Violine und Pianoforte.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Der Komponist Hugo Kaun ist bereits mit einer Reihe bedeutender Werke für Kammermusik an die Oeffentlichkeit getreten. Die neue Komposition, eine Sonate in D-moll für Violine und Pianoforte (op. 82) ist seinen besten Produktionen auf genanntem Gebiete zur Seite zu stellen. Es geht ein grosser Zug durch diese vier Sätze, deren erster (D-moll $^{3}/_{4}$) gleichsam die Stimmung des Ganzen angibt. Das Hauptthema beschreibt einen weiten melodischen Bogen, ist sehr ausdrucksvoll und für die weitere Durchführung und Verarbeitung ausserordentlich geeignet. Besonders schön finde ich hier (wie auch in den anderen Sätzen) die Verteilung der musikalischen Aufgaben zwischen beide Spieler; ein jeder von ihnen wirkt selbständig und so kommt es, durch Kaun's vorzüglichen Satz noch besonders begünstigt, zu sehr bedeutender künstlerischer Gesamtwirkung. Das Scherzo (D-dur) offenbart Kaun's kräftigen, gesunden Humor. Ueberraschend schön wirkt ein kleiner, etwas ruhiger gehaltener Zwischensatz in Es-dur, dessen tongesättigte lyrische Stimmung aber sehr bald von dem wieder eintretenden ersten Thema aufgehoben wird. Ziemlich kurz ist der (in B-dur stehende) langsame Satz, einem zartempfundenen, melodisch tief empfundenen Lied vergleichbar, in dem alles singt und klingt, das durch Natürlichkeit und Anmut höchst erfreulich wirkt. Ein ziemlich bewegtes Rondo (D-moll $^{2}/_{4}$) beschliesst die Sonate, die wieder beredtes Zeugnis gibt für Kaun's bedeutendes Können. Was der Komponist darin ausspricht, ist stets ohne jegliche Affektation, dagegen von ausgesprochen persönlicher Färbung und in jeder Phrase, jedem Thema wahrhaft echt und musikalisch. Die schöne Komposition setzt das Zusammenspiel zweier sehr guter Musiker voraus und wird stets von bedeutender künstlerischer bauender Wirkung sein.

Giuseppe Frugatta: Il Pianista moderno.

Carisch & Jänichen, Mailand.

Der bereits mit einer ziemlich grossen Anzahl Klavierkompositionen hervorgetretene Komponist Giuseppe Frugatta veröffentlicht unter dem Titel „Il Pianista moderno" ein kleines Heft technischer Studien, denen die im neueren harmonischen Stil gebräuchliche Tonleiter



zugrunde gelegt ist. Man mag sich zu dieser ganztonigen Skala stellen wie man will, so viel muss zugegeben und unverzüglich eingesehen werden, dass sich für die Klaviertechnik eine Unmenge neuer, oft sogar überraschender Kombinationen ergeben. „Zehn tägliche Uebungen", jede vom Umfange einer Druckseite, reichen hin zur Entfaltung von neuen Problemen. Die unveränderliche Beibehaltung ein und desselben Fingersatzes in den skalenförmigen Uebungsmodellen, den doppelten Terzen- und Sextenläufen u. s. w. ergibt lobenswerte Konsequenz und vorteilhafte Ruhe in der Ausführung, zugleich aber für Handstellung und Fingeraufsatz auf die Taste manche interessante, nicht geringes Studium heischende Komplikationen. Höheren Zielen zustrebende Klavierspieler sollten

Giuseppe Frugatta's Publikation auf keinen Fall unbeachtet lassen.

D. Lederer: Drei charakteristische Stücke für Violine und Klavier.

D. Rahter, Leipzig.

Drei Salonstücke einfacher Art, deren melodischer Gehalt zwar leicht wiegt, aber sich in eleganter Form birgt. Das erste der drei Stücke, „Scherzo caractéristique", enthält slavische Motive, das andere, ein „Poème tzigane" kann als geschickte Nachahmung der im Salon beliebten Zigeunermusik gelten. Am besten gelungen ist die „Galante Serenade" (A-dur), ein liebenswürdiges, heiteres Stück, das mit seinen Pizzicato manch netten Effekt macht und sich gut anhört. Zu leichter und gefälliger Unterhaltung können diese bescheidenen Stücke recht wohl dienen.

Wilhelm Berger, op. 99. Sieben Klavierstücke.
Emil Kronke: Klavierstücke: op. 25. Präludium, op. 30. No. 1: Valse mignonne, E-dur, No. 2: Valse mignonne, A-dur. Op. 33 No. 1: Berceuse, No. 2: Gavotte.

Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Die sieben Klavierstücke des op. 99 von Wilhelm Berger, betitelt: Ländler, Kleine Studie, Träumerei, Menuett, Scherzino und An der Quelle, sind von durchaus klar verständlicher Art, trefflicher und kaum schwieriger Spielbarkeit und angenehm wirksamer melodischer Formung der musikalischen Gedanken. Es würde beinahe Verlegenheit bereiten, sollte man etwa einem dieser liebenswürdigen Stücke vor dem anderen den Vorzug geben, denn sie sind alle von gleich guter Beschaffenheit und eignen sich auch sehr für den Vortrag bei Veranstaltung eines kleinen Konzertes im Hause. Wilhelm Berger's überaus gesunde und natürliche Art zu empfinden und ungeschminkte Ausdrucksweise lassen sein op. 99 insbesondere der etwas vorgerückteren musikalischen Jugend recht warm empfohlen sein.

Die Klaviersachen von Emil Kronke tragen mehr als jene Wilhelm Berger's die Signatur des besseren Salongenres an sich. Das Des-dur-Präludium (op. 25) scheint ein entfernter Verwandter des vielgespielten cis-moll-Vorspiels von Rachmaninoff zu sein und auch die stimmungsvolle Berceuse deutet der äusseren Faktur nach auf Rob. Schumann's Fis-dur-Romanze zurück. Sehr niedlich sind die beiden Walzer in E-dur und A-dur, graziös und zierlich die Gavotte. Alle diese musikalischen Nippsachen sind von bester Arbeit und mit manch feinem harmonischen und rhythmischen Zuge ausgestattet, bieten auch in ihrer ansprechenden, leichten Melodik nicht wenig Anziehendes.

Felix Weingartner, op. 42 No. 2. Sonate (fis-moll) für Violine und Klavier.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Inhalt der drei Sätze der fis-moll-Sonate für Violine und Pianoforte von Felix Weingartner (op. 42) zeigt ein ausgesprochen lyrisches Gepräge. Sanfte Empfindungen behalten die Oberhand und alle Gefühlsbewegungen sind demzufolge von wohltuender Eurhythmie. Der Mittelsatz (Allegretto, Des-dur) dient mehr zu kontrastierender Auseinanderhaltung der recht bewegten, rein musikalisch wesentlich wertvolleren Ecksätze, nach deren thematischen Gehalte sich die Sonate allein bewerten lässt. Hier, wie auch sonst in den Werken des Komponisten, sind Satz, Schreib- und Ausdrucksweise, Wahl der Harmonie und melodische Entwicklung und Bildung so klar und einfach als nur irgend denkbar, alles von Anziehungskraft und Liebenswürdigkeit erfüllt und zugleich in Eleganz getaucht. Die Klavier-Violinsonate klingt sehr gut, ohne zu bedeutende technische Anforderungen an die Spieler zu stellen, die sich in die künstlerische Ausbeute des musikalischen Gedankeninhalts redlich teilen.

Franz Liszt: „Orpheus". Symphonische Dichtung. Für Violine und Klavier bearbeitet von Fr. Hermann.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Umwandlung der Liszt'schen symphonischen Dichtung „Orpheus" für grosses Orchester in ein Stück für Violine und Pianoforte ist seinerzeit dem Verfasser relativ gelungen. Jedenfalls ist solch ein Unterfangen immer sehr gewagt und es wird niemals anders glücken, als dass dem Klavier schliesslich doch der Löwenanteil überlassen bleibt, während die Violine sich einiger Kantilenen und Melodieschnitzel musikhungrig bemächtigt. Vielleicht eignet sich unter Liszt's grossen Orchesterwerken gerade „Orpheus" noch am ehesten zu sotanem Arrangier-Experiment wegen des spezifisch lyrischen Gehaltes und der ziemlichen Kürze des Ganzen. Dilettanten kann die Hermann'sche Bearbeitung als willkommener Führer in der Welt des Liszt'schen Gefühlslebens immerhin gute Dienste tun.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Der Vorstand macht hierdurch die vorläufige Mitteilung, dass auf seine Anregung ein „Seminar für Schulgesang-Lehrerinnen" eingerichtet wird. Dasselbe soll am 10. Oktober hier in Berlin eröffnet und dem St. Ursula-Kon-

servatorium, Direktor Eduard Goette, S.W., Lindenstrasse 39, angegliedert werden. Die Schwierigkeiten, welche der Gründung eines solchen Seminars, welches dringendstes Zeitbedürfnis ist, bisher entgegenstanden und hauptsächlich darin wurzelten, dass die erforderliche Uebungsschule zur Einführung in die Praxis des Schulgesangunterrichts fehlte, sind hier gehoben, da das St. Ursula-Konservatorium in enger Verbindung mit der höheren Mädchenschule und dem Lehrerinnen-Seminar der Ursulinerinnen steht und die Erlaubnis erwirkt ist, dass die Seminaristinnen durch Hospitieren und Vertretungsstunden sich hier in die Praxis des Unterrichts einarbeiten können. Der Kursus der Ausbildung ist auf vier Jahre berechnet, die ersten drei Jahre gehen völlig konform mit den vom Musikpädagogischen Verbande aufgestellten Bestimmungen der Ausbildung für den Kunstgesang und beziehen sich auf alle in der Prüfungs-Ordnung vorgesehene fachliche und musikwissenschaftliche Disziplinen. Das 4. Jahr ist der praktischen und methodischen Ausbildung gewidmet. Die näheren Bestimmungen werden nach den Ferien bekannt gegeben, Anfragen u. Meldungen sind erst nach dem 1. September an Herrn Direktor Goette, S.W., Lindenstr. 39, zu richten.

Das **Musiklehrerinnen-Altersheim** E. V. zu **Breslau** versandte den Bericht über die Jahre 1907/08. Aus demselben ist zu entnehmen, dass diese segensreiche Stiftung, welche ihre Entstehung und Verwirklichung in erster Linie der unermüdlichen Arbeit und Hingebung von Fräulein Elisabeth Simon verdankt, in erfreulicher Fortentwicklung ist. Sieben Damen haben bereits Aufnahme darin gefunden, während 4 Wohnungen, die einstweilen vermietet sind, noch zu vergeben sind. Ansprüche auf Aufnahme haben solche Mitglieder, die seit 10 Jahren einen Jahresbeitrag von 6 M. gezahlt haben oder sich mit einer Summe von 1000 M. einkaufen. Die aufzunehmenden Damen müssen über soviel Mittel verfügen, dass sie sich selbst erhalten können, Nebenverdienst durch andere Arbeiten — Musikunterricht ausgeschlossen — ist gestattet. Durch manche gütige Spenden von Freunden des Heims, Ueberschüssen von Schüleraufführungen, grösseren Festveranstaltungen gewann das Heim Mittel, grössere bauliche Veränderungen, die sich noch als notwendig erwiesen, vorzunehmen und den Grundstock zu einem Unterstützungsfonds zu legen. Ein baldiger Anbau ist in Aussicht genommen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

J. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier" und Beethoven's Klaviersonaten.

Aesthetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit.

Von

Prof. Emil Krause.

(Fortsetzung.)

III.

Mehrfach wurde von Klavierpädagogen und Musikgelehrten der Versuch gemacht, die Klaviersonaten Beethoven's in einer Reihenfolge aufzustellen, wie sie die technische Ausführung aufsteigend vom Leichten bis zum Schweren fordert. Ein derartiges Unternehmen kann jedoch immer nur als ein Versuch gelten, und die folgende Abhandlung soll ebenfalls nichts mehr sein, als der Versuch einer solchen Anordnung nach eigener Auffassung.

Beethoven's Klaviersonate steht nicht für sich allein und ohne Beziehung zu seinen übrigen Werken. Wie sie sich fast durch sein ganzes Wirken hindurchzieht (von den drei Sonaten aus dem 11. Lebensjahre bis zu der gewaltigen Sonate op. 111 [1822], also innerhalb eines Zeitraumes von 41 Jahren), so ist sie auch aus diesem Wirken herausgewachsen und hat ihre Wandlung in der musikalischen Welt Beethoven's erfahren. Man erkennt dies vor allem daran, dass Beethoven's Klaviermusik, also namentlich die Klaviersonaten, zum grössten Teil für Orchester empfunden scheinen. Viele Beispiele sind für diese Auffassung des Beethoven'schen Klaviersatzes anzuführen; eins der markantesten gibt v. Bülow in seiner Ausgabe der C-dur-Sonate, op. 53 Satz 1, Teil 2, indem er in geistvoller Weise die Instrumentation bezeichnet, deren Klang dem Meister vorgeschwebt haben mochte.

Wenn man unter diesem Gesichtspunkt die gesamte Klaviermusik betrachtet, so erkennt man, wie Beethoven ausserdem bestrebt war, die breite, auf das symphonische Gebiet hinführende Ausgestaltung klaviermässig darzustellen. Damit wurde von ihm die Klavierkomposition auf eine von seinen Vorgängern nicht erreichte Höhe gebracht, während die Nachfolger, die sich auf Beethoven's Behandlung des Instruments stützten, mit geringen Ausnahmen ihm kaum gleichkamen. Hier wie

überall steht Beethoven auf genialer Höhe, denn der innere Zusammenhang der einzelnen Sätze einer Sonate lässt sich nicht aus Aeusserlichkeiten der Technik, nicht aus dem Festhalten an einem Motiv, sondern aus der harmonischen (akkordlichen) Beziehung der Themen zu einander herleiten. Nur op. 27 Es-dur, dem ein einziges Motiv zugrunde liegt, macht hiervon eine Ausnahme. Die zwei, drei und vier Sätze einer Beethoven'schen Sonate erscheinen somit als ein einheitliches, von der geistigen Idee geschaffenes, beherrschtes und durchleuchtetes Ganzes. Dieses in sich abgeschlossene Kunstwerk, in dem Licht und Schatten gleichmässig und harmonisch verteilt sind, muss bei richtiger Auffassung unmittelbar zum Nachschaffen anregen. Wie der innere Zusammenhang der Sätze ein einheitliches Ganzes innerhalb der einzelnen Sonate bildet, so begegnet man auch oft einer thematischen Beziehung zwischen früheren Sonaten und den letzten. So weist z. B. das Variationenthema von op. 26 As-dur prophetisch auf den ersten Satz von op. 110 As-dur hin, ähnlich, wie dies bei den c-moll-Sonaten op. 10 No. 1 und op. 13 inbezug auf die grosse c-moll-Sonate op. 111 der Fall ist. Auch das as-moll-Thema vor der Fuge im letzten Satz von op. 110 ist identisch mit dem Trauermarsch in op. 26. In derselben Weise lässt sich eine Verwandtschaft zwischen dem Allegro-Thema des letzten Satzes von op. 101 A-dur mit dem ersten Thema des ersten Satzes von op. 2 No. 2 A-dur nachweisen.

Nur wenn man von diesem Gesichtspunkte aus an die Tonsprache in der Klaviersonate Beethoven's herantritt, wird ihre rechte Würdigung möglich und Passage (in der bei den einzelnen Sonaten darzulegenden vielseitigen Bedeutung), Variation und Fuge als die Mittel erkannt werden, die Beethoven die geeignetsten waren, um den charakteristischen Klang für den gewollten musikalischen Gedanken durch das Klavier zum Ausdruck zu bringen. Da die Technik hier aber nur Mittel für den Ausdruck und nicht Selbstzweck ist, so wird es nicht verwundern, dass in allen Sonaten das leicht Ausführbare sowohl in Werken grossen wie kleineren Umfangs oft unmittelbar dem Schwierigeren gegenübersteht. Und hierin liegt der Grund für die nicht genau festzustellende Schwierigkeitsfolge. Ein Genie wie Beethoven konnte seine schöpferische Tätigkeit nicht im geringsten von so nebensächlicher, sei es pädagogischer oder spieltechnischer Rücksicht, beeinflussen lassen, wie sie die Betrachtung der technischen Mittel als solcher ist. Selbst in den wenigen Sonaten, in denen die technische, man kann mit Recht sagen, die virtuose Behandlung besonders auftritt, wie z. B. in op. 2 No. 3, eine Sonate, die in der Bevorzugung der Technik im gewissen Sinne verwandt mit op. 53 ist (wie auch in der Kreutzer-Sonate für Violine und Klavier op. 47), bleibt dennoch die virtuose Behandlung unter der geistigen Idee. Wie oft aber wird hier, wie auch in der Sonate appassionata op. 57, durch das Hervorkehren des Nebensächlichen gesündigt, indem der Virtuose, um durch gewandte Fingerfertigkeit zu glänzen, zu einer Ueberhastung gelangt, die aus dem Kunstwerk ein technisches Bravourstück macht und nichts von dem der Beethoven'schen Schöpfung charakteristischen Gehalt zum Ausdruck bringt. Man gelangt in eine Welt von Tönen, nicht in eine Tonwelt, die gerade bei dem einzelnen Beethoven'schen Werk vollste künstlerische Insichabgeschlossenheit und lebendige Bestimmtheit besitzt. Es bedarf deshalb für den reproduzierenden Künstler nicht nur der Beherrschung der äusseren Mittel, sondern vor allem des geistigen Verständnisses der motivischen Durchführung. Hierfür sprechen z. B. die Trillerketten in den Variationensätzen von op. 109 und 111, die nicht äusserlich aufzufassen sind, da sie sich wie von selbst aus den voraufgehenden Motiven herausgebildet haben und nur dann richtig zur Geltung kommen, wenn sie unter der Auffassung der Steigerung des Ausdrucks stehen. Dieser Auffassung gemäss sind Passage, Variation und Fuge zu betrachten. Es ist eine individuell dem Genius Beethoven's entsprechende Erscheinung, dass die Fuge erst in den letzten Sonaten auftritt, während die Variation schon von op. 14 No. 2 an über op. 26, 27 Es-dur, 57, Satz 2 usw. die Sonaten durchzieht. Die Fuge erscheint Beethoven neben der Variation als das höchste Steigerungsmittel des Ausdrucks, weshalb er sich ihr erst in seinen letzten Werken mit Vorliebe zuwandte. Doch ist hieraus wiederum nicht zu entnehmen, dass Passage, Variation und Fuge als selbständige Schöpfungen an das eigentliche Werk angefügt und dann mit dem Ganzen harmonisch in Einklang gebracht sind, sondern sie entwickeln sich ungezwungen und motivisch aus dem Voraufgegangenen.

Wenn es auch unumstrittene Tatsache bleibt, dass Beethoven den grössten Teil seiner

Klaviermusik, insbesondere seine Sonaten, für Orchester empfunden, sei doch in Kürze darauf hingewiesen, dass er, trotzdem er das Klavier und namentlich dessen Beschaffenheit vor seiner Hammerklaviersonate als durchaus unvollkommen bezeichnete, doch der Technik des Spiels ausserordentlich viel Neues zuführte, von dem der grösste Teil seiner Vorgänger und Zeitgenossen noch kaum eine Ahnung hatte. Er, der selbst nicht Virtuose war und auch nicht sein wollte, erweiterte das gesamte Gebiet der Klaviertechnik aufs vielseitigste. Im Hinblick auf die aufsteigende Skala in der Schwierigkeit der Sonaten sei kurz das von Beethoven der damaligen Behandlung des Instruments neu Hinzugefügte genannt. Zunächst ist es die Verwendung des Trillers mit gleichzeitiger Melodieführung in der rechten Hand (z. B. in den Schlusssätzen von op. 53, 109 und 111), sodann die vielfach vorkommende gebundene Melodieführung mit unterlegten Stimmen in einer Hand. Das fast in jedem Werke vorkommende Akkordliche, d. h. die Führung ganzer Akkordpassagen, weist besonders auf den Orchesterklang hin. Vielfach vertreten sind die gebundenen und gestossenen Oktavenfiguren. Auch die oft angewandten Sprünge bis zu zwei Oktaven sind orchestral, nicht virtuos aufzufassen. Das häufig vorkommende Arpeggio hat ebenfalls nicht den virtuosen, sondern den rein akkordlichen Zweck. Beethoven's Arpeggien sind nicht nach Art eines Czerny, Mendelssohn etc. auszuführen, sondern als Steigerung in der Klangwirkung der Akkorde. Die Bindung mehrstimmiger Akkorde innerhalb ganzer Perioden und vieles andere mehr sind ebenfalls als Neuerungen auf dem Gebiete der Klavierspieltechnik zu bezeichnen. Die volle Beherrschung auch dieser oft unvorhergesehen selbst in leichter ausführbaren Sonaten erscheinenden Neuerungen erschwert noch die Aufgabe einer prägnant zu gebenden Schwierigkeitsfolge.

IV.

Verzeichnis der Sonaten nach den Opuszahlen mit beigefügten Kompositions- und Erscheinungsjahren.

Gewidmet:		komp.	ersch.
	2 Sonatinen: G-dur, F-dur, Echtheit bezweifelt,	?	Nach B.'s Tode.
	Fragment-Sonate C-dur Echtheit bezweifelt	?	1830
	3 Sonat. Es dur, f-moll, D-dur	1781	1783
J. Haydn	3 Sonaten op. 2 f-moll, A-dur, C-dur	1795	1796
	Sonate op. 6 D-dur (vierhändig)	?	1797
Der Gräfin Babette v. Keglevics	Sonate op. 7 Es-dur	1796	1797
Der Gräfin v. Browne	3 Sonaten op. 10 c-moll, F-dur, D-dur	1797	1798
Dem Fürsten Carl v. Lichnowsky	Sonate op. 13 c-moll	1798	1799
Der Baronin v. Braun	2 Sonaten op. 14 E-dur, G-dur	1798	1799
Dem Grafen v. Browne	Sonate op. 22 B-dur	1800	1802
Dem Fürsten Carl v. Lichnowsky	Sonate op. 26 As-dur	1801	1802
Der Fürstin Lichtenstein	Sonate op. 27 No. 1, Es-dur	1801	1802
Der Gräfin Julie Guicciardi	Sonate op. 27 No. 2, cis-moll		
Joseph Edlen v. Sonnenfels	Sonate op. 28 D-dur	1801	1802
	3 Sonaten op. 31 G-dur, d-moll, Es-dur	1802/3	1803/4
	2 Sonaten op. 49 g-moll, G-dur	1796	1805
Dem Grafen Waldstein	Sonate op. 53 C-dur	1804	1805
	Sonate op. 54 F-dur	1805	1806
Dem Grafen Franz v. Brunswick	Sonate op. 57 f-moll	1804	1807
Der Gräfin Therese v. Brunswick	Sonate op. 78 Fis-dur	1809	1810
	Sonatine op. 79 G-dur	1808	1810
Dem Erzherzog Rudolph	Sonate op. 81a Es-dur	1809	1811
Dem Grafen Moritz v. Lichnowsky	Sonate op. 90 e-moll	1814	1815

		komp.	ersch.
Der Freiin Dorothea Ertmann	Sonate op. 101 A-dur	1815/6	1817
Dem Erzherzog Rudolph	Sonate op. 106 B-dur	1818	1819
Dem Fräulein Maximiliane Brentano	Sonate op. 109 E-dur	1820	1821
	Sonate op. 110 As-dur	1821	1822
	Sonate op. 111 c-moll	1822	1823

Vorschlag zu einer Anordnung der Sonaten nach dem Schwierigkeitsgrad.

2 Sonatinen	G-dur
	F-dur
Sonate	op. 49 No. 2
Fragment-Sonate	C-dur
Sonate	op. 6 (vierhändig)
„	„ 49 No. 1
3 Sonaten	No. 3 D-dur
	No. 1 Es-dur
	No. 2 f-moll
Sonatine	op. 79,
Sonate	„ 14 No. 1
„	„ 14 No. 2
„	„ 2 No. 1
„	„ 10 No. 1
„	„ 10 No. 2
Sonate	op. 13 („pathétique")
„	„ 26
„	„ 28
„	„ 10 No. 3
„	„ 22
„	„ 7
„	„ 31 No. 3
„	„ 2 No. 2
„	„ 31 No. 1
„	„ 54
„	„ 2 No. 3
„	„ 78
„	„ 31 No. 2
„	„ 27 No. 1
„	„ 27 No. 2
„	„ 81a („Les Adieux, l'Absence et le Retour")
„	„ 90
„	„ 53
„	„ 57 („appassionata")
„	„ 110
„	„ 109
„	„ 101
„	„ 111
„	„ 106.

Aus der Vergleichung von Opuszahl und Kompositionsjahr der einzelnen Sonaten ergibt sich eine im allgemeinen zwischen Opuszahl und der ihr entsprechenden Jahreszahl korrespondierende Folge, wogegen die hier versuchte Aufstellung nach der Schwierigkeit der technischen Ausführung eine vollständig andere ist.

(Fortsetzung folgt.)

Professor Dr. Emil Bohn.

† am 5. Juli 1909.

Das in voriger Nummer bereits kurz gemeldete Hinscheiden Professor Dr. Emil Bohn's ist ein schwerer Verlust, der weit über die Grenzen seiner Heimatstadt Breslau hinaus die ganze musikalische Welt trifft. Denn wenn sein Wissen und Schaffen auch zunächst mit Breslau, seiner Universität und seinen Kunststätten verwachsen war, so kommt doch seine aufklärende Forscherarbeit, sein enormes Können der ganzen deutschen Musikwelt zu gut, so dass die Kunde seines Todes den weitesten schmerzlichen Widerhall fand. Es sind nur wenige Monate vergangen, seit ihm von Freunden und Verehrern anlässlich seines 70. Geburtstages ein hoffnungsvolles „ad multos annos" zugerufen wurde, dem nun so rasch die Trauer gefolgt ist. Sie trat in ergreifender Weise bei seiner Beerdigung zutage, sie spricht aus den warmherzigen Worten, die ihm in der „Breslauer Zeitung, dem Organ, in welchem er ein Menschenalter hindurch das Amt als Kunstrichter übte, gewidmet wurden. Wir lassen sie in Nachstehendem zur Würdigung des Heimgegangenen folgen:

„Was der Persönlichkeit des Verstorbenen ihre besondere Bedeutung aufprägte, was ihm gerade in der musikalischen Welt eine exzeptionelle Stellung gab, das ist die innige Verschmelzung und das harmonische Gleichgewicht des Gelehrten mit dem Künstler. Emil Bohn hatte, nachdem er, vom Neisser Gymnasium kommend, die Breslauer Universität bezogen, zunächst philologischen Studien sich gewidmet, und jene Gründlichkeit, jene peinliche Akribie, die man vornehmlich den Philologen nachzurühmen pflegt, brachte er als wertvolles Rüstzeug in den künstlerischen Beruf,

zu dem er, von seinem übermächtig werdenden musikalischen Drange getrieben, überging, und in dem er Julius Schäfer nnd E. Baumgart zu Lehrern hatte. Diese Doppelbegabung befähigte den Organisten der Kreuzkirche, als welcher Bohn seit dem Jahre 1868 wirkte, der Schöpfer einer künstlerischen Institution zu werden, für die es keine Antecedenz gab, die, selbst in den altberühmten Zentren des musikalischen Lebens unbekannt, der rühmliche Vorzug Breslau's war und bis jetzt geblieben ist.

Welcher Aufwand von Gelehrtenmühen in den „historischen Konzerten" Dr. Bohn's steckte, welche künstlerischen Taten der diesem Zwecke dienstbar gemachte, von ihm 1882 begründete „Bohn'sche Gesangverein" unter dem musikalischen Zepter seines Schöpfers und Begründers vollbracht, das soll hier des näheren nicht untersucht und ausgeführt werden; das ist aber verdientermassen anlässlich des hundertsten historischen Konzertes gewürdigt und anerkannt worden, nachdem schon Jahre vorher Professor Bohn selbst in seiner Schrift: „50 historische Konzerte in Breslau 1881 bis 1892" mit der wertvollen bibliographischen Beigabe „Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis ca. 1640" (1893) einen lehrreichen Rechenschaftsbericht über diese bedeutsame Seite seines Wirkens abgelegt. Ein Blick in die Programme der historischen Konzerte genügt, um Staunen vor einer solchen Arbeitsleistung, vor einer solchen Vereinigung von Wissen und künstlerischer Energie wachzurufen. Aus dem Staube der Bibliotheken wurden Noten und Texte ausgegraben, unbekannte, längst vergessene, missachtete Werke zum klingenden Leben erweckt, in einleitenden Vorträgen wurden die Schöpfertaten früherer Zeiten in ihrer historischen Bedeutung mit eindringender Kenntnis und feinstem Gefühl gewürdigt, deren Wert und Gültigkeit für die lebende Generation dann die künstlerische Reproduktion zu erweisen hatte. „Es gibt", so heisst es in der Adresse, die Herm. Cohn anlässlich des 100. historischen Konzerts Bohn im Namen des Vorstandes des Bohn'schen Gesangvereins überreichte, „kein Analogon in der ganzen Geschichte der Musik, dass ein Mann hundert solcher Konzerte erdacht, erfunden, eingeübt, historisch eingeleitet und selbst dirigiert hätte."

So führte uns der Forscher und der Musiker von der ältesten italienischen und spanischen Kirchenmusik, von Palestrina und Orlando di Lasso bis zur Neuzeit, und in der Verlebendigung des weltlichen deutschen Liedes, dem Emil Bohn seine besondere Aufmerksamkeit zuwandte, von den Zeiten der Minnesänger bis zur Gegenwart. Eine Sammelausgabe aller weltlichen deutschen mehrstimmigen Lieder der Zeit 1550 bis 1630 in Partitur (ca. 10 000 Nummern) war die Riesenaufgabe, an der Bohn seit Jahren bis in die letzte Zeit hinein gearbeitet hat. Und im Anschluss daran sei gleich auf seine wertvollen Arbeiten auf dem Gebiete der heimatlichen Musikgeschichte hingewiesen: auf seine „Bibliographie der Musikwerke bis 1700", welche auf der Universitätsbibliothek, Stadtbibliothek etc. zu Breslau aufbewahrt werden (1883), und auf „Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau" (1890). Wendet sich in diesen Werken der Gelehrte an die Nachwelt, der er die zerstreuten, vergrabenen Schätze der Vergangenheit als einen geordneten, gesicherten Besitz überliefert, so hat Bohn auch als Lehrer mit dem vollen Gewicht seiner lebendigen Persönlichkeit wirken können, so als Gesanglehrer am Matthias-Gymnasium, als Dozent an der Universität und am Königl. Akademischen Institut für Kirchenmusik; als Orgelbaurevisor trug er den Einfluss seiner reichen Natur und wahren künstlerischen Sinn in die verschiedensten Gemeinden unserer Provinz, die in ihm einen erfahrenen Berater und willigen Helfer fanden.

Der musikalische Erzieher der jetzigen Generation Breslaus und Schlesiens wurde Emil Bohn an dieser Stelle anlässlich seines 70. Geburtstages mit Recht genannt. Er ist es nicht zum wenigsten gewesen durch die umfassende Tätigkeit, die er unserem Blatte mehr als drei Jahrzehnte gewidmet hat. Als Musikreferent hat Emil Bohn seinerzeit das musikalische Leben Breslau's entscheidend beeinflusst, ja beherrscht, als eine Autorität, der alle sich unterwarfen. Sein ungeheures Wissen, das die gesamte klassische, romantische und moderne Opern- und Konzertliteratur umspannte, seine Gründlichkeit, seine Gewissenhaftigkeit, die sich mit einer fesselnden schriftstellerischen Formgebung vereinten, die Weite seines künstlerischen Horizontes, in dem Altes, historisch Gewordenes, wie das Gegenwärtige und das ringende, Verständnis suchende Neue Platz fanden, machten ihn zu einem Kunstrichter von unantastbarer Ueberlegenheit. Der Vorwurf, den man ihm gelegentlich machte, dass er zu scharfe und vorwiegend negative Kritik übe — ein Vorwurf, den man der Breslauer Kritik überhaupt zu machen liebt —, war durchaus unberechtigt. Wohl fehlte es ihm in der Ablehnung des aufdringlich Wertlosen, des frivol Erbärmlichen nicht an der erquickenden göttlichen Grobheit, nicht an den Pfeilen ins Schwarze treffender Ironie und scharfen Witzes, aber ebenso hatte er für jede künstlerische Leistung von Wert, für jedes ehrliche Streben auf produktivem und reproduktivem Gebiete ein herzliches Lob, eine aufmunternde Anerkennung, eine nutzbringende Belehrung. Die strengste Kritik wandte er gegen sich selbst, indem er einer Betätigung seiner schöpferischen musikalischen Begabung entsagte, für die doch manche

Proben nicht ungünstig zeugen; sein melodiöses Lied „Nach Süden nun sich lenken“ wird, zumal in studentischen Kreisen, fortleben und seinen Namen auch als Komponisten erhalten.

Nun ruht der Unermüdliche, den selbst schwere Krankheit von der Ausübung seiner Pflicht bis zum letzten Atemzuge nicht abhalten konnte, aus, nach einem reichen Lebenswerke, das über seinen Tod hinaus fruchtbringend fortwirken und das ihm ein ehrendes Andenken, insbesondere in seiner Heimat, die ihm so viel verdankt, sichern wird.“

Bei der Trauerfeierlichkeit im Hause des Verewigten waren die städtischen Behörden, die Universität, die Schulverwaltung, die Geistlichkeit mit ihren ersten Persönlichkeiten vertreten, ferner waren Abordnungen der Singakademie, des Orchestervereins, des Breslauer Musikerverbandes, des Spitzer'schen Gesangvereins erschienen, ebenso Vertreter des Schlesischen Journalisten- und Schriftsteller-Vereins. Pfarrer Victor Bohn, ein Sohn des Geschiedenen, vollzog die Einsegnung, Prof. Dr. Siebs sprach im Namen des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der philosophischen Fakultät. Dann sang der Frauenchor, Mitglieder des „Bohn'schen Gesangvereins“, das Lied: „Weinet nicht, trauert nicht“, ein Lied, das der Verewigte einst einem entschlafenen Freunde zu Ehren komponiert und das Prof. Riemenschneider jetzt seinem berühmten Kollegen zu Ehren für Chorgesang bearbeitet hat. In der nahen Mauritius-Kirche, in die der Sarg getragen, wurde ein feierliches Requiem zelebriert, dann bewegte sich der grossartige Trauerzug, die Studentenschaft mit ihren Fahnen an der Spitze, nach dem fernen Friedhofe. Am Grabe sang der Frauenchor zwei Scheidelieder und Dr. Schlesinger, der Vorsitzende des Bohn'schen Gesangvereins, sprach die letzten Abschiedsworte: „Das Licht, das Du uns entzündet, das heilige Feuer, das Du uns gespendet, es wird weiter glühen. Dein Andenken wird nicht erlöschen und nie enden wird die tiefe Dankbarkeit für alles, was Du uns gegeben!“

Diese Worte werden einen Nachhall in vielen Herzen finden, besonders bei denen, die das Glück hatten, dem Verstorbenen persönlich näher zu treten, oder wenigstens in geistigem Verkehr sein weitschauendes Interesse kennen lernten. So hatte Prof. Bohn von Beginn an den Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes sein Augenmerk zugewandt, und nachdem er zum ersten Male einer Prüfung desselben als Kommissar beigewohnt, trat er dem Verbande als Mitglied bei und hat ihm in tatkräftiger Weise bis zu seinem Tode seine Unterstützung geliehen. So folgt ihm auch von dieser Seite ein dankendes, ehrendes Gedenken.

Anna Morsch.

Wie hören wir Musik?

Von

Karl Hallwachs.

(Fortsetzung.)

Alle Fesseln, auch die rhythmischen, die Bach und seiner Zeit noch anhaften, hat zum ersten Male Joseph Haydn abgestreift. Er hatte die Kunstmusik seinerzeit in fleissigem Studium kennen gelernt und — selbst aus dem Volke — erfahren, dass in der Volksmusik reiche unbenutzte Kraft schlummere. Von ihm ging der Siegeslauf der deutschen Musik aus. Hasse und Graun waren noch als Italiener erschienen, Gluck war nicht frei von dem Einfluss französischer Schule, durch Haydn erst erkannte man, dass die bislang übersehene deutsche Musik etwas für sich wäre. Eine ungeheuere Fruchtbarkeit kennzeichnet sein Schaffen; seine Hauptbedeutung liegt in seinen Instrumentalwerken. Er ist der Schöpfer des neuen Orchesterstils und geht über die Mannheimer hinaus. Von ihm führt der Weg zu Beethoven, dem er näher steht als Mozart. Die Bezeichnung „Vater Haydn“ gibt ein ganz falsches Bild des Meisters. Seine Musik hat nichts Philiströses, Altväterisches oder kindische Lustigkeit. Wohl ist der Grundzug seiner Stimmung Heiterkeit, oft bis zur Ausgelassenheit, aber stets von Männlichkeit und Anmut begleitet. In seinen langsamen Sätzen herrscht Feierlichkeit und innige Empfindung. Anstatt immer die gleichen Werke von Chopin vorzuführen, sollten die Künstler sich Haydn's feiner Klaviermusik zuwenden. Sie würden ihres Erfolges gewiss sein. — So gross für den oberflächlich Schauenden die Verwandtschaft Haydn's und Mozart's zu sein scheint, so verschieden äussern sich beide doch in den Formen des Aufbaues, der instrumentalen Formen. Bei Mozart gelangt die Kunst zu vollentwickelter Schönheit. Keiner vor und nach ihm erreicht ihn hierin. Wie Wagner's „Meistersinger“ der Inbegriff des Deutschen sind, so ist Mozart's Musik der Inbegriff der Schönheit. Die melodische Linie wird fliessender, schwungvoller, die Instrumentation reicher, der seelische Ausdruck tiefer. Alle Stimmungen treten in die lebendigste Erscheinung, sind umstrahlt von dem Glorienschein der Schönheit. Nichts Bürgerliches, Alltägliches, Kleinliches haftet dieser Musik an. Haydn war das Feierliche, Leidenschaftliche nicht versagt. Bei Mozart aber erscheint alles männlicher, konzentrierter,

edler, grösser. Von seinen 40 Symphonien werden nur noch sechs und von diesen besonders die drei letzten gespielt. In diesen aber ist Mozart's Kunst voll und ganz enthalten. Die leidenschaftliche Erregung der G-moll-Symphonie, die Innerlichkeit ihres langsamen Satzes, den männlichen Stolz der Jupiter-Symphonie hat Haydn nicht gehabt. Mozart ist Ausdrucksmusiker; jede Form wurde ihm zum Ausdruck, war nie spielerischer Selbstzweck. An seiner Kunst könnten unsere verwirrten, unkünstlerischen Strömungen wieder gesunden. Das Verständnis leidet oft durch die falsche Ausführung. Unter den Dirigenten hat ihn der Generalmusikdirektor Levy in München am besten verstanden; er betonte stets den leidenschaftlichen Schwung seiner Musik und nicht wie es irrtümlich auch von Weingartner geschieht, das Anmutige, Zierliche.

War nun Mozart der Musiker, dem sich alles in das Gold seiner Töne verwandelte, so war Beethoven der Dichter in Tönen Er komponierte nicht, er erlebte innerlich. Seinen Zeitgenossen erschienen seine Schöpfungen als etwas Verblüffendes, noch nie Dagewesenes Er trug das Gefühl der Unendlichkeit in sich. Seine Musik ist immer Ausdruck, nie formales Spiel, das ganze Erscheinen des Klangbildes. Mozart nahm alles in sich auf, nur Bach blieb ihm fremd, Beethoven aber knüpft an Bach an. Bach's Kombinationsgabe feiert in ihm ihre Auferstehung. Mit Mozart's Formensinn vereinigt sich Beethoven's Architektonik. In der thematischen Arbeit ist er unerschöpflich wie Bach. Jede seiner Symphonien ist der erschöpfende Ausdruck einer Stimmung, sie sind ihrem Werte nach gleich. Die zuletzt gehörte erscheint uns stets als die schönste Der Inhalt seiner Musik ist seine Persönlichkeit. Gerade die Ausdruckskraft verleitet oft zu aussermusikalischen Deutungen. Die einzelnen Teile der Sonatenform weisen keine grossen Unterschiede mit Haydn und Mozart auf, sie sind nur geschlossener und erweiterter (Durchführungssatz). Klaviersatz und harmonischer Orchestersatz werden klangvoller, das Kolorit wird von Werk zu Werk vollkommener. Bei Haydn blieb sich die Klangfarbe immer gleich, nicht aber bei Beethoven. Jede seiner Sonaten und Symphonien hat anderes Licht. Schon die beiden ersten Symphonien verraten den selbstständigen Beethoven. Gerade aus der Aehnlichkeit der Themen der Jupiter- und der C-dur-Symphonie erkennt man die Verschiedenheit des seelischen Ausdrucks. Bei Mozart ist er weicher, bei Beethoven trotziger, härter. Beethoven ist ein Markstein in der Musikgeschichte. Er hat der Musik das höchste geistige Ziel gesteckt. Er ist der grösseste Künstler aller Zeiten; er übertrifft auch alle Meister anderer Künste. Er thronte auf einsamer Höhe und umspannte doch die ganze Menschheit, die ganze Welt. Das Menschliche hatte keine Gewalt über ihn, kein Jammer vermochte ihn zu erdrücken. Er hob sich über sein Leben und sich selbst. Sein ganzes Künstlertum bedeutet eine fortgesetzte Steigerung. Auf ihn passt das Goethe'sche Wort: „Und hinter ihm im wesenlosen Scheine, liegt, was uns alle bändigt, das Gemeine!“ Im Anschauen seines Lebens gelangen wir zur Läuterung unserer eigenen Persönlichkeit; er hat die Formen festgelegt, sie haben nach ihm keine Entwicklung mehr erfahren. Nicht Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms oder Bruckner erreichen seinen grossen musikalischen Stil. Am nächsten kommen ihm Brahms und Schubert (H-moll-Symphonie). Auch Schumann's B-dur-Symphonie und Mendelssohn's schottische und italienische weisen viele Schönheiten auf. Bei Schubert fesselt der Melodienreichtum, bei Brahms die Geschlossenheit des architektonischen Baues, bei Bruckner wirken die Fülle der Themen und Farbenpracht, aber er erstickt fast an seinen eigenen Gedanken. In der Fähigkeit der Konzentration auf symphonischem Gebiete ist Beethoven Herrscher. Wertvoller noch als die Symphonien von Brahms sind seine Kammermusikwerke; er übertrifft hierin auch Schumann. Dieser ist der Meister der kleinen Form, besonders liebenswert in op. 1—22. Seine jugendliche Leidenschaftlichkeit, seine Reinheit, seine echt deutsche, schwärmerische, träumerische Natur machten ihn uns lieb wie sonst keinen. Auch Mendelssohn zeigt solche Jugendlichkeit, aber der Schmerz blieb ihm erspart. Man tut ihm Unrecht, wenn man seine Musik nur für glatt, melodisch, formenschön erklärt. Er schlägt in seinen Liedern auch warme Herzenstöne an.

Andere Komponisten wie Gade, Reinecke, Bargiel usw. bewegen sich mehr oder weniger in Schumann's oder Mendelssohn's Fahrwasser. Grösser und nachhaltiger war der Einfluss Chopins. Für ihn war das Klavier der einzig mögliche Ausdruck; er sprach nur von sich und zu sich. Sein Stil ist etwas Neues, obwohl man eine Verbindungslinie von Hummel und Field herüberleiten kann. Er besass die Kunst, bei sorgfältigster Durcharbeitung den Charakter der Improvisation zu wahren; er strömte seine ganze Seele, die nervöse, schmachtende, zitternde, in der Musik aus; die Wirkung war ungeheuer. Chopin und Wagner haben alle Komponisten der modernen Zeit am meisten beeinflusst, auch Liszt. Nur Brahms hat sich von ihrem Einflusse frei gehalten. Chopin's eigenartige Harmonien und Melodien haben auch Wagner angezogen. Oft hat sich sein Einfluss als unheilvoll erwiesen. Was bei ihm zwingender Ausdruck seiner Natur war, wird bei Anderen Spielerei. Vor allem die Virtuosen sollten sich frei von ihm zu machen suchen, die ewige Wiederholung derselben Kompositionen wie z. B. der As-dur-Polonaise muss schliesslich langweilig wirken.

Liszt, Berlioz und Richard Strauss sind

die Vertreter der Programmmusik. Ueber Entstehung, Ziel und Art dieser Musik wird später gesprochen werden.

Bei Betrachtung der klassischen und romantischen Periode sehen wir Beethoven als den Meister, der der ganzen Zeit seinen Stempel aufgedrückt hat. Er war der Beherrscher der klassischen Musik, er hat sich die Eigentümlichkeiten aus jeder Zeit zu eigen gemacht. Wie Goethe nicht nur der Erwecker der deutschen Dichtkunst, sondern auch des Menschlichen ist, so hat Beethoven der Musik das Leben, die empfindende Seele gegeben.

Die Programmmusik steht zwischen der absoluten Instrumentalmusik und der Verbindung von Musik und Poesie. Sie ist eine Abart der Instrumentalmusik. Eine organische Verbindung von Ton und Wort ergibt sich, sobald die Poesie ein untrennbarer Bestandteil der Musik ist, eine unorganische, sobald die Musik des erklärenden Wortes bedarf. Die bedeutendsten Vertreter der Programmmusik sind Berlioz, Liszt und Richard Strauss. Ihre symphonischen Tondichtungen werden durch erklärende Bezeichnungen dem Verständnis näher gebracht (Dante-, Faust-Symphonie, Sinfonia domestica). Beethoven ist trotz seiner Eroica- und Pastoralsymphonie kein Programmmusiker. Seine Werke sprechen einfach durch die Macht ihrer Töne zu uns. Er hatte in seiner dritten Symphonie nicht die Absicht, Napoleon zu verherrlichen, sondern das Heldentum wurde ihm zum künstlerischen Erlebnis, zur Stimmung, und aus dieser Stimmung heraus schuf er sein Werk. Ebenso verhält es sich mit der Pastoralsymphonie, mit der Coriolan-Ouvertüre, dem Prometheus-Ballett, mit Mendelsohn's Ouvertüren zu Melusine, Meeresstille und glückliche Fahrt, mit der Orpheus-Musik von Liszt u. a. Die Bezeichnung dient hier nur dazu, die Stimmung des Hörers vorzubereiten. Gegen diese Art der Programmmusik ist nichts einzuwenden. Bei allen diesen symphonischen Werken wurde die Phantasie des Komponisten durch irgend etwas belebt und befruchtet, dem Resultat gaben sie dann einen Namen. Für die formale Gestaltung war diese Bezeichnung nicht bestimmend. Fast alle Ueberschriften der kleinen Stücke von Schumann (Grillen, Aufschwung etc.) sind erst nach der Komposition geschaffen und passen oft gar nicht dazu.

Durchaus anders liegen die Verhältnisse bei der wirklichen Programmmusik. Hier haben wir eine unorganische Verbindung von Ton und Wort. Wir vermögen ohne die Ueberschrift dem Gedankengange nicht zu folgen, können die Musik also nicht frei auf uns wirken lassen. Da es aber nicht auf die Entstehung, sondern nur auf die Wirkung der Musik ankommt, ist es nicht zu billigen, wenn ein Tonwerk ohne Ueberschrift nicht zu erklären ist. (Romeo und Julia: Berlioz, Hunnenschlacht: Liszt.)

Es wäre falsch, die drei Hauptvertreter der Programmmusik in der gleichen Weise zu beurteilen. Alle drei sind ganz verschieden, wenn auch ihre Wirkungen vorwiegend auf technischem Gebiete beruhen.

Berlioz verfügt nur über mässige Erfindungskraft; interessant und bedeutend aber bleibt immer seine künstlerische Absicht, der Glanz seiner instrumentalen Farben. Sein Können bleibt hinter dem Wollen zurück. Bedeutender ist die Schöpferkraft Liszt's. Die thematische Arbeit besteht bei ihm mehr oder weniger im Variieren eines Gedankens. Aeussere Klangfreudigkeit zeichnet seine Werke aus.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Das Grossherzogliche Konservatorium zu Karlsruhe beging Ende Juni die Feier seines 25jährigen Bestehens. Ein Festakt im Museumssaal, dem die hohe Protektorin der Anstalt, Grossherzogin-Witwe Luise, beiwohnte, leitete die Feier ein. Die Festrede hielt der Direktor der Anstalt, Hofrat Professor Ordenstein, er bot darin einen Rückblick auf die künstlerische und erzieherische Tätigkeit des Konservatoriums und gedachte voll Dankes aller, die an dem Gedeihen mitgeholfen. Ihm schlossen sich mit kurzen Ansprachen der Kultusminister Freiherr v. Dusch und der Oberbürgermeister Siegrist an. Dann folgten eine Reihe Vertreter auswärtiger Musikbildungsanstalten mit Begrüssungsworten; im Namen des Lehrerkollegiums sprach Friedrich Worret. Von seiten früherer und jetziger Schüler ist der Anstalt eine grössere Summe zur Gründung eines Pensionsfonds für die Lehrer der Anstalt, zu dem u. a. Direktor Ordenstein 10 000 M. beigetragen, übergeben worden. Die Feier schloss mit dem Vortrag des bekannten „Halleluja" aus Händel's „Messias", ausgeführt von der Chorklasse unter Leitung von Professor Julius Scheidt. Fünf Konzerte, zwei von Meistern, drei von Schülern gegeben, schlossen sich in den folgenden Tagen an. In dem ersten, in dem hauptsächlich Lehrer der Anstalt mitwirkten, kam u. a. ein sinfonischer Prolog „Per aspera ad astra" für Orchester, Chor und Baritonsolo von Kurt Herold als Novität zum Vortrag, ferner unter Leitung des Komponisten das neue 4. Klavier

konzert op. 82 von Xaver Scharwenka von Walter Petzet ausgezeichnet vorgetragen. — Aus Veranlassung der Feier verlieh der Grossherzog Hofrat Prof. Ordenstein das Ritterkreuz des Ordens Berthold des Ersten, dem Pianisten Friedrich Worret das Ritterkreuz 2. Klasse mit Eichenlaub des Ordens vom Zähringer Löwen und dem Pianisten Walter Petzet den Professortitel.

Die Städtische Singschule zu Augsburg, die vor ca. 4 Jahren gegründet wurde, legte in ihrem Ende Juni stattgefundenen Schlusskonzerte überaus erfreuliche Proben ihrer Leistungsfähigkeit ab. Die Augsburger Singschule erfreut sich weit über die Grenzen der Stadt hinaus hoher Wertschätzung, die sie ihrem geradezu vorbildlichen Unterrichtsbetrieb verdankt. Sie arbeitet nach lebendiger, auf den Gesetzen der Physiologie und Psychologie basierender Methode und trägt vor allem den Forderungen der Phonetik und Aesthetik Rechnung. Das Prinzip der Anschauung beherrscht alle unterrichtlichen Massnahmen. Vorzügliche Modelle der Stimmorgane, alle Phasen der Lautbildung darstellend, bildliche Darstellungen der verschiedenen Tonleitern u. a. kommen aufs wirksamste der Tätigkeit des Lehrers zu Hilfe. Im Vordergrunde steht das Bestreben, richtig zu vokalisieren. Der Leiter der Singschule, Lehrer Albert Greiner, ein Schüler des vor kurzem verstorbenen Gesangspädagogen Julius Hey, hat in den Lehrern Hörmann, Müller und Pfister ausgezeichnete Mitarbeiter gefunden. Das Schülermaterial ist gegenwärtig in drei Klassen und eine Fortbildungsklasse eingeteilt Allen Klassen eignet reine Intonation, klare Vokalisierung, richtige Atemführung und eine durchwegs sinngemässe, genaue Beachtung der dynamischen Zeichen. Ueber allen Darbietungen des Konzerts lag eine ungemein sympathisch anmutende frische Natürlichkeit. Die Kinder sangen hell und froh wie die Vögel in Wald und Feld, und auch wie diese ohne Text- und Notenblatt. Kein Zeichen des Taktstockes blieb unbeachtet und unbefolgt. Unter den 29 Nummern des feinsinnig zusammengestellten Programms herrschte das Volkslied, bezw. die volkstümliche Weise vor. Der diesen Tonschöpfungen eigene unvergleichliche Stimmungsgehalt mit seiner naiven Anmut, neckischen Schalkheit oder schwermütigen Innigkeit kam mit herzerfreuendem Gelingen zum Ausdruck. In den zwei-, dreistimmigen und gemischten Chören bewies die jugendliche Sängerschar eine ganz respektable musikalische Sicherheit. Die einzelnen Stimmen hoben sich scharf von einander ab, einigten sich aber doch zu wohlausgeglichenem Chorklang. Das Konzert schloss mit dem für Chor, Orchester und Orgel arrangierten „Altniederländischen Dankgebet“ von Ed. Kremser, dessen grosszügige Rhythmik mit machtvoller Steigerung zum Vortrag kam.

Der Pettauer Musikverein, mit dem eine Musikschule verbunden ist, versandte den Bericht über das 31. Vereinsjahr.

Für die artistische Leitung war im vergangenen Jahr Dr. Roderich von Mojsisovics gewonnen und die hohen Erwartungen, die an seine Berufung geknüpft wurden, haben sich in vollstem Masse erfüllt. Dr. Mojsisovics wandte sein Bestreben zunächst der Musikschule zu, die in den letzten Jahren leider zurückgegangen war, es ist die Hoffnung zu hegen, dass sie unter seiner energischen Führung bald die alte Höhe zurückgewinnen wird. Die Schule war insgesamt von 70 Zöglingen besucht, es fanden 4 interne und 4 öffentliche Schüleraufführungen statt, ausserdem war die 2. Chorklasse bei den Vereinsaufführungen beteiligt. Unter den Vereinskonzerten ist die „Ausserordentliche Aufführung“ zu erwähnen, welche dem Andenken Erich Wolf Degner's gewidmet war und nur Werke des früh Verstorbenen brachte, ferner die „Haydn Zentenarfeier“, endlich 2 Orchester- und 2 Kammermusikkonzerte. — Das neue Schuljahr der Musikschule beginnt am 15. September.

Die bekannte Altistin und Gesanglehrerin Charlotte Huhn in Köln ist als Leiterin der Gesangsklassen an die Grossherzogliche Musikschule zu Weimar berufen. Sie wird ihre Stellung am 1. September antreten.

Vermischte Nachrichten.

Professor Friedrich Gernsheim, Berlin, feierte am 17. Juli seinen 70. Geburtstag. Zu Worms geboren, wurde er in Leipzig Schüler von Moscheles, Hauptmann und Richter, später setzte er seine Studien in Paris fort Mit 22 Jahren erhielt er in Saarbrücken seine erste Anstellung, 1864 folgte er einem Rufe nach Köln als Lehrer des dortigen Konservatoriums. Hier leitete er ausserdem den „städtischen Gesangverein“, die „Musikalische Gesellschaft“ und wirkte als Kapellmeister am Stadttheater. 1874 übersiedelte er nach Rotterdam, wo er die artistische Leitung der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ übernahm, die Orchesterkonzerte der „Eruditio musicae“ dirigierte, sowie Musteraufführungen der damaligen ständigen Deutschen Oper leitete. Nach 16jähriger segensvoller Tätigkeit kehrte Gernsheim nach Deutschland zurück und wählte Berlin zu seinem Wohnsitz. Hier leitete er bis 1904 den „Sternschen Gesangverein“, wurde 1897 als Mitglied in den Senat der Königl. Akademie der Künste aufgenommen und übernahm seit 1901 die Leitung

einer Meisterklasse für Komposition. Gernsheim ist als schaffender Künstler auf fast allen Gebieten der Tonkunst hervorgetreten, erwähnt seien die Ouvertüre „Waldmeister's Brautfahrt", die Chorwerke „Nordische Sommernacht", „Salve Regina", „Der Nornen Wiegenlied", „Der Nibelungen Ueberfahrt", „Das Grab am Busento" für Männerchor der Liederzyklus „Hafis"; ferner 4 Sinfonien, Klavier- und Streichquartette, Trios, Konzerte für Klavier, Violine und Cello, 3 Violinsonaten und eine grosse Reihe von Klavierstücken und Liedern.

Unser geschätzter Mitarbeiter José Vianna da Motta hat eine Tournee durch Portugal beendet, die ihm ausserordentliche Erfolge gebracht hat. Die Akademie der Wissenschaften zu Lissabon ernannte da Motta zum korrespondierenden Mitglied, ebenso wurde er nach einem Konzert, das er zum Besten der Opfer des Erdbebens gab, unter Verleihung der roten Kreuz-Medaille 1. Klasse zum Ehrenmitglied des Roten Kreuzes ernannt.

Professor Karl Heinrich Döring, Dresden, der bekannte Komponist und Klavierpädagoge, feierte vor kurzem seinen 75. Geburtstag. Prof. Döring ist noch heute in voller Frische als Lehrer am Dresdener Königl. Konservatorium tätig, ebenso als schaffender Künstler auf instruktivem Gebiet. Der „Klavier-Lehrer" widmete dem trefflichen Künstler und Pädagogen im Jahre 1899 einen eingehenden Artikel.

Das von Dr. A. Schering aufgefundene und herausgegebene „Weihnachtsoratorium" von Heinrich Schütz soll am 9. Dezember durch den Dresdener Kreuzchor unter Leitung Musikdirektor Otto Richter's im Dresdener Vereinshaus seine Uraufführung erleben. Den einleitenden Vortrag wird Dr. Schering halten.

Professor Philipp Rüfer, Berlin, wurde an Stelle des französischen Komponisten Ernest Rayer von der Königl. Akademie der Künste in Brüssel zum korrespondierenden Mitglied ernannt.

In dem 28. Orgelkonzert, das unter Leitung von C. Holtschneider in der Reinoldikirche zu Dortmund stattfand, wirkte Prof. Wilhelm Middelschulte aus Chicago mit. Er spielte ein Konzert für Orgel und grosses Orchester eigener Komposition über ein Thema von Seb. Bach, Präludium und Doppelfuge von Klose und die Phantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" von Liszt und erwies sich in allen Werken als überzeugten, warmfühlenden Künstler, dem eine unfehlbare Technik zur Seite steht.

Dr. Johannes Beck, Dozent der Strassburger Universität, beschäftigt sich seit längerer Zeit mit Untersuchungen über die Melodien der französischen Troubadours und Trouvères vom 11. bis 14. Jahrhundert; er veröffentlicht die Resultate seiner Forschungen in einem Werke „Die Melodien der Troubadours", dessen erster Band bei K. J. Trübner, Strassburg, erschienen ist. Vor einigen Monaten hielt er in der Pariser „Académie des inscriptions et belles lettres" einen Vortrag über die Ergebnisse seiner interessanten Arbeit, der eine grosse Zahl Musiker und Schriftsteller beiwohnten. Dr. Beck führte zunächst aus, dass es trotz mannigfacher Versuche von Fétis, Coussemaker und Pierre Aubry bisher noch nicht gelungen sei, die Zeichen, deren sich die Troubadours zur Niederschrift ihrer Lieder bedienten, in unsere Tonschrift zu übersetzen, da es bisher an einer wissenschaftlichen Methode gefehlt habe; durch seine neuerdings aufgenommenen Untersuchungen hoffe er die Frage gelöst zu haben. Sie basiert nach Vergleich sämtlicher Melodien, die die Manuskripte des 13. Jahrhunderts enthalten, auf Erforschung der gleichzeitigen, in den didaktischen Abhandlungen der Zeit aufgestellten musikalischen Regeln. Es ergab sich, dass die Notenschrift der französischen Troubadours fast genau der des „plain chant", d. h. des Gregorianischen Gesanges gleicht, es sind die gleichen Notenschlüssel, die viereckigen Noten und Zeichen und meist auch derselbe Notenplan, 3 bis 8 Notenlinien. Auch die Ligaturen des älteren Kirchengesanges — Verbindungen mehrerer Noten, die auf eine Silbe gesungen wurden — finden sich hier wieder, und zwar in allen möglichen Kombinationen, während der „cantus planus" nur eine beschränkte Anzahl von Ligaturen kennt. Die Zeichen, die die Erhöhung oder Erniedrigung der Noten anzeigen, sowie das Wiederherstellungszeichen (Be-quadrat), sind in der Notenschrift der Troubadours genau in der Form, wie in der Tonschrift des Kirchengesanges vorhanden. Die Zeichen wurden aber gewöhnlich nicht notiert, der Sänger hatte sie selbst einzufügen. Der Taktstrich fehlt, wie in der Musik des Mittelalters überhaupt, auch hier gänzlich; wenn man den Strich hin und wieder am Ende einer musikalischen Phrase findet, so entspricht er gewöhnlich einem Textschluss, er bedeutet dann eine unbestimmte Pause, deren Dauer ganz unabhängig ist von der grösseren oder geringeren Länge des Taktes. — Erst nach dieser gründlichen Untersuchung der äusseren Gestalt der Notenschrift der Troubadoure konnte der innerliche Wert der Tonzeichen bestimmt werden, eine genaue Vergleichung der vorhandenen Notendokumente führte zur Lösung der Aufgabe. Dr. Beck stellte als Ergebnis seiner interessanten Tonzeichenuntersuchung fest, dass in der ursprünglichen viereckigen Tonschrift nichts den Rhythmus der Melodien erkennen liess, dass dieser sich vielmehr erst mit Hilfe der späteren Tonmessung ergab.

Die Internationale Musikgesellschaft hielt gelegentlich ihres dritten Kongresses in Wien Sitzungen des Vorstandes, des Präsidiums und die satzungsgemässe Hauptversammlung ab. Dem internationalen Charakter der Gesellschaft entsprechend liegt nunmehr das Amt des Vor-

sitzenden und des Schriftführers in den Händen von Vertretern der Sektion Grossbritannien und Irland, Sir Alexander Mackenzie und Dr. Charles Maclean in London, während das Schatzmeisteramt zur einheitlichen Wahrung der Geschäfte wie vom Anbeginn am Sitze der Gesellschaft in Leipzig verwaltet wird. Es wurde beschlossen, den bisherigen Brauch in die Satzungen aufzunehmen, dass in den Sammelbänden und der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Veröffentlichungen in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache aufzunehmen sind. Als Ort des nächsten Kongresses wurde London gewählt.

Gemäss den Beschlüssen des vorangegangenen Basler Kongresses hatte der Vorstand eine Bibliographische Kommission von zehn Mitgliedern gebildet, die ihre Tätigkeit bereits begonnen hat. Die in Basel beantragte Veröffentlichung der mittelalterlichen Quellenschriften über Musik wurde in Wien durch eine freie internationale Kommission in die Wege geleitet. Das Präsidium traf Bestimmungen über Kartellvereine und korrespondierende Mitglieder. Die Zahl der Sektionen war durch den Beitritt der „Associazione dei musicologie Italiani" und die Gründung der „Sektion Südwestdeutschland" mit dem Sitze in Frankfurt a. Main vermehrt worden, sowie durch die Einbeziehung von Thüringen und die Provinz Sachsen in die Sektion Sachsen, die nunmehr den Namen „Sachsen-Thüringen" angenommen hat. Als neue Ortsgruppen waren Dresden und Warschau erstmalig vertreten. Den Redaktionen der Sammelbände und der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft wurde gebührender Dank ausgesprochen. Die Zeitschrift soll als wichtiges Bindemittel für die Mitglieder weiter ausgebaut werden.

Bücher und Musikalien.

Paul Scheinpflug, op. 14. Sieben Lieder zu Gedichten von Gustav Falke, für eine Singstimme und Klavier.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Mit Scheinpflug's früheren Liedern verglichen, bedeutet dieses neue Liederheft einen wesentlichen Fortschritt. Das ewige Grübeln nach Dissonanzen und die vielfach in der Luft schwebenden, unlogischen Akkordfolgen, die früher seine Kompositionen oft so schwer belasteten, ja manchmal sich zu wahren Karikaturen verdichteten, sind glücklicherweise in diesen Liedern fast gänzlich verschwunden, einige von ihnen, wie die 4. und die 5. Nummer, sogar von einer erstaunlichen Einfachheit, nur erscheint dieselbe nicht als der Ausdruck naiver Gefühlsäusserung, sondern mehr als das Ergebnis berechnenden Kalküls und wirkt deshalb nicht überzeugend. Nur wo, wie im 6. Lied „Die Watten glühn", der Text mehr Scheinpflug's grüblerisch-reflektierendem Wesen entgegenkommt, wird auch die Tonsprache bedeutender und erhebt sich mitunter zu wirklicher Grösse.

Arno Kleffel.

Karl Grunsky: Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil I und II. (Sammlung Göschen No. 164, 165.)

Stephan Krehl: Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben. (Sammlung Göschen No. 418.)

G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Mit den oben genannten kleinen Werken erfuhr die Sammlung Göschen auf's neue eine ebenso wünschenswerte Erweiterung als bedeutende Bereicherung. Schon früher hatte Karl Grunsky seine Leser in die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts eingeführt, nachdem A. Möhler mit der historischen Uebersicht über die musikalische Entwicklung des Altertums und Mittelalters eine schätzenswerte Vorarbeit vollbracht hatte. In der neuen „Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts" folgt Grunsky den Grundlinien, die für die in's Weite gehende Göschen'sche Sammlung von Anfang an gezogen wurden. Seine Publikation zerfällt in zwei Teile, deren erster den Klassikern, unter ihnen vornehmlich Beethoven, ferner Schubert und den deutschen und ausländischen Romantikern Weber, Schumann, Mendelssohn, Berlioz und Chopin gewidmet ist. Wie der Verfasser eingangs seines Buches orientierende Blicke wirft auf das künstlerisch-musikalische Erbe des 18. Jahrhunderts, wo die Musik (von 1750 an) so recht in die Weltlichkeit hinein trat, die Formen für Werke des Pianofortes, der Kammermusik, des Orchesters, der Oper, sowie des Chor- und Sololiedes schnelle und normgebende Entwicklung fanden — wie Grunsky hier das Vorbereitende darlegt, so schildert er am Ende des in Rede stehenden Teils das Gemeinsame, alle musikalische Bestrebungen Verbindende in dem Zeitraume von 1830 bis 1850. Im zweiten Teile dieser Musikgeschichte der Neuzeit wird gehandelt zunächst von der sich an die Namen Wagner, Liszt, Bruckner knüpfenden neudeutschen Richtung, von der sich das Schaffen eines Brahms so scharf schied und abhob. Je ein Kapitel ist einer grossen Anzahl deutscher Tonsetzer und dem genialen Lyriker Hugo Wolf gewidmet. Der die französische und italienische Oper betreffende Abschnitt des ersten Teiles findet im folgenden Ergänzung, Erweiterung und Abrundung in dem „Ausland" überschriebenen Kapitel, darin vor

allem die künstlerischen Charakteristiken eines Saint-Saëns, César Franck und Verdi das nähere Interesse in Anspruch zu nehmen geeignet sind. Den Schluss der Grunsky'schen geschichtlichen Betrachtung bildet die Gegenwart, hier zunächst wieder Richard Strauss und sein viel umstrittenes Lebenswerk, so weit bis heute eine Beurteilung vorliegt. Jeder ruhig Denkende wird gerade hier mit Grunsky übereinstimmen, auch in jenen Punkten, die noch im Finale des Ganzen („Ausblick") zur Sprache kommen und wo gegen den Geschäftsgeist Front gemacht wird, der sich unter trügerischen Kunstflaggen verschiedener Art leider auch bei uns in Deutschland erschreckend bemerkbar zu machen beginnt.

Zur Sammlung Göschen trug Stephan Krehl früher bereits die Kompositionslehre und die Lehre von der selbständigen Stimmführung (Kontrapunkt) bei und vervollständigt nunmehr seine Gaben durch das Büchlein von der Fuge die Serie seiner Lehrbücher. Uebersichtliche Anordnung des Stoffs und klare, kaum irgendwo auch nur den geringsten Zweifel offenlassende Darlegung und Definition machen die Schrift in hohem Grade empfehlenswert. Wertvolle Proben langer pädagogischer Erfahrungen sind darin niedergelegt, die sowohl Musikern als Kunstfreunden nach mancher Seite hin auf's neue dienen werden.

Alfredo Napoleano, op. 56. „Pêle-Mêle." Vierte Suite für Pianoforte.

Johann André, Offenbach.

Der vom Komponisten dieser kleinen Suite gewählte Generaltitel „Pêle-Mêle" passt so ziemlich, denn die fünf zu einem scheinbaren Ganzen verbundenen Stücke sind so gut wie vollkommen unabhängig von einander. Am meisten werden die beiden kürzeren Kompositionen gefallen. Die als Einleitung dienende „Bagatelle" ist sehr liebenswürdiger und musikalischer Art und der „Hochzeitsmarsch" tut sich vor den übrigen durch gewählte Melodik und rhythmische Frische hervor. Die sogenannte Ballade „Am Tajo" ist — als simples Gondellied — gar zu sehr ins Weite gesponnen und die „Berceuse" von einer Operettenlyrik erfüllt, die an die gefühlvollen Glanzstücke einer „Dollarprinzessin" und „Lustigen Witwe" erinnert. Es gereicht der Suite zu besonderem Vorteil, dass die eben genannten hübschen, auch im Klaviersatze sehr sauber gearbeiteten Nummern einzeln zu haben sind.

Eugen Segnitz.

Pädagogische Lesefrüchte.

Mitgeteilt von

Heinrich Germer.

Zur Psychologie.

„Erkenne dich selbst!" Dieser alte Weisheitsspruch bezeichnet den wichtigsten Gegenstand menschlicher Forschung. Der Mensch selbst ist dieser Gegenstand. Einen sehr wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis desselben liefert die Psychologie, und die Fragen, mit deren Beantwortung sich diese Wissenschaft beschäftigt, ziehen das Interesse aller Gebildeten auf sich. Sowohl vom Erkenntnistriebe, wie vom Gemüt wird die Lösung dieser Fragen gefordert. Hierzu kommt noch die menschliche Lebenspraxis. Wer in derselben eine aktive Rolle spielen will, der muss irgendwie auf den Geist, das Gemüt, den Willen seiner Mitmenschen einwirken. Manche Berufsarten finden hierin sogar ihre ausschliessliche oder doch wesentlichste Aufgabe.

Das obige gilt von keinem Lebensberufe in höherem Masse, als von dem des Lehrers und Erziehers. Seit Jahrtausenden ist die Menschenkenntnis als Leitstern aller pädagogischen Theorie und Praxis anerkannt. „Denn die Psychologie ist die Grundwissenschaft der Pädagogik, ohne welche diese in der Luft schwebt und gar nicht gründlich aufgestellt werden kann." (Diesterweg.)

Die ältere Psychologie, wie sie noch jetzt vielfach fortgepflanzt wird und auch in der pädagogischen Literatur noch hin und wieder zum Ausdruck kommt, hat durch Herbart und Beneke eine ebenso notwendige als heilsame Reform erhalten. Auch haben die Anschauungen dieser beiden Psychologen in pädagogischen Kreisen eine ziemlich weite Verbreitung gefunden und gewiss dem Unterrichts- und Erziehungswesen manche förderliche Anregung gegeben. Aber ein striktes Festhalten des einen oder anderen Systems würde sicherlich mehr schaden als nützen. Alle menschliche Einsicht hat nun einmal ihre Grenzen. Daher haben auch Herbart und Beneke nicht jeden Irrtum vermieden und nicht jede Wahrheit erkannt, so dass ihre Lehren keiner Berichtigung noch Ergänzung bedürften. Dem Schicksal aber, welchem von jeher die philosophischen Leistungen bedeutender Geister ausgesetzt waren, sind auch die Systeme Herbart's und Beneke's anheim gefallen, dem nämlich, dass eine Schar von Geistern niederer Ordnung auf sie pocht und schwört. Und so gibt es denn nun auch „Herbartianer" und „Benekianer". Dieses Janertum, das nahezu in jedem Jahrzehnt eine neue Firma errichtet, aber immer den alten Geist beibehält, ist der Verderb aller Wissenschaft, nämlich des Prinzips der freien

Forschung. In keiner echten Wissenschaft gibt es Janer. Wo freie Forschung herrscht, da werden die Leistungen bedeutender Männer geprüft nnd je nach ihrem Werte anerkannt, verworfen, berichtigt, ergänzt usw. Der Antoritätsglaube und das aus ihm entspringende Sektenwesen wuchert immer nur da, wo es an selbständiger Einsicht und objektiver Ueberzeugung fehlt

Darum hinaus mit dem Autoritätsglauben, dem Janer- nnd Sektenwesen aus der Psychologie nnd Pädagogik! Wer uns überzeugt, der soll recht haben und kein anderer.

Dr. Fr. Dittes.*)

---

*) Aus: Schule der Pädagogik, Leipzig und Wien, Verlag von Julins Klinkhardt 1880.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

General-Versammlung

Sonnabend, den 16. Oktober, abends 7 Uhr
W., Genthinerstr. 11.

1. Jahresbericht.
2. Kassenbericht.
3. Wahl zweier Revisoren für das nächste Geschäftsjahr.
4. Vorlage der Geschäftsordnung, der Ausführungsbestimmungen der Prüfungsordnung (geschäftlicher Gang der Prüfungen) usw.
5. Wahl: a. des geschäftsführenden
   b. des künstlerischen Vorstandes.

I. A.:
Xaver Scharwenka,
I. Vorsitzender.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Pariserstrasse 12.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Gütchenstr. 20.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule für höheres Klavierspiel nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnizstr. 22 I.

Theodor Schönberger, Pianist
Hauptlehrer für Klavierspiel am Stern'schen Konservatorium der Musik.
S.W. 11, Luckenwalderstrasse 11 I.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Privatkurse
zur Vorbereitung auf die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Bülowstr. 89.

Hedwig Wilsnach.
Gesangunterricht
nach Marchesi u. Lilli Lehmann.
BERLIN W. 15, Hohenzollerndamm 6.

Gesangschule Adolf Schulze
Ausbildung für Oper u. Konzert
- BERLIN W. -
Lutherstrasse 29 III.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.

Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Pädagogik u. Methodik — musikal. Akustik (experimentell) — Musikdiktat und Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.

Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
Beteiligung auch an einzelnen Fächern gestattet (monatl. 3 M.); bei mehreren Fächern Honorarermässigung.
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

---

v. Kotzebue'sche Privat-Gesangschule, Dresden, Eisenstuckstrasse 37.
Sprechst. 11-12 Uhr. Dir.: Molly von Kotzebue, Sprechst. 11-12 Uhr.
von 1893—1908 Gesanglehrerin an der Hochschule des Königlichen Conservatoriums zu Dresden.

Musikgruppe Berlin E. V.
Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen.
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Allmonatlich Sitzung mit musikwissenschaftlichen und künstlerischen Vorträgen, Diskussionen etc. Schüleraufführungen — Unterrichtsvermittlung — Bibliothek — Hilfskasse. Beitrag: 4,50 Mk.; Auswärtige: 3 Mk. Satzungen durch Frl. H. Ribbeck, W., Potsdamerstr. 124. Sprechzeit: Mittwoch 4—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Musiklehrerinnen-Altersheim zu Breslau
gewährt aus Schlesien und Posen gebürtigen oder dort wirkenden Musiklehrerinnen freie Wohnung, Arzt, Apotheke. Satzungen zu beziehen gegen Einsendung von 20 Pfg. durch die Musikhandlungen C. Becher, Breslau und O. Jonasson-Eckermann, Berlin, Potsdamerstr. Aufnahme-Gesuche sind zu richten an Frl. E. Simon, Breslau, Teichstr. 6.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • •
Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 16. **Berlin, 15. August 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

J. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier" und Beethoven's Klaviersonaten.

Aesthetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit.

Von

Prof. Emil Krause.

(Fortsetzung.)

Schon bei den ersten Sonatinen und kleinen Sonaten ist die Angabe einer aufsteigenden Schwierigkeitsskala nicht leicht, denn es finden sich oft in einem Werke, das unter einer Opuszahl zwei oder drei dieser Kompositionen enthält, Sätze von verschiedenartiger Schwierigkeit. Als leichteste, der Kleinkunst angehörende Sonatinen sind die beiden in G- und F-dur, die für den Anfänger bestimmt sind, zu bezeichnen. Es folgt nun die Sonate op. 49 No. 2. Anschliessend hieran sei das fragliche, Fragment gebliebene Sonatenwerk C-dur angeführt, das jedoch ohne Bedeutung ist. Beethoven's einzige vierhändige Sonate op. 6 dürfte im Schwierigkeitsgrad der Sonate op. 49 No. 2 gleichkommen. Mehr Ansprüche stellt schon op. 49 No. 1, namentlich der letzte Satz. Die drei Sonaten in Es-dur, f-moll, D-dur, aus dem 11. Lebensjahre sind schwieriger als alle vorgenannten. Ihre Reihenfolge wäre No. 3 D-dur mit den amüsanten Schlussvariationen, No. 1 Es-dur, No. 2 f-moll. In der f-moll-Sonate erkennt man noch kaum einen Hinweis auf die so oft und dabei charakteristisch gepflegte f-moll-Tonart der opera 2, 57, wie anderer. Dennoch will es scheinen, als ob hier ahnungsvoll auf Späteres hingewiesen werde, besonders im ersten Satz. Eigentümlicherweise werden die drei Sonaten Es, f und D selten gespielt, und so erfahren sie unverdient dasselbe Schicksal wie die F-dur-Sonate op. 54, von der man nicht mit Unrecht behauptet, dass sie stiefmütterlich behandelt wird. In all diesen Sonatinen und Sonaten dominiert ausschliesslich der Klaviersatz; sie lassen noch nichts ahnen von der den folgenden Werken so oft eigenen orchestralen Klavierbehandlung. Nur im ersten Satz der vierhändigen D-dur-Sonate in der Durchführung bei der B-dur-Stelle erklingt ein Hinweis auf den späteren Beethoven.

Die Sonatine G-dur op. 79 kann sich der technischen Schwierigkeit nach hier nur im

ersten und zweiten Satz anschliessen, wogegen das Finale inbezug auf Beherrschung des Rhythmus nicht hierher gehört. Diese G-dur-Sonatine bringt auf ihrer hohen Opuszahl noch die Wiederholung des zweiten Teils im ersten Satz, wie sie auch schon in op. 10 No. 2 und op. 78 vorgeschrieben. Die Repetition ist in op. 79 infolge der längeren Coda zulässig, muss jedoch hier wie überall, wo sie auftritt, aus ästhetischen und logischen Gründen gestrichen werden, denn nach dem Kulminationspunkt in der Durchführung ist der Satz, den Regeln der Sonatenform entsprechend, zum Abschluss zu bringen.

Von den beiden Sonaten op. 14 ist No. 2 G-dur wegen der schwierigen Triolenstelle inmitten der Durchführung des 1. Satzes nach No. 1 E-dur zu stellen, und ebenso wie in op. 79 ist bei ihnen, namentlich in der E-dur-Sonate, der letzte Satz rhythmisch der schwierigste. Von den drei Sonaten op. 2 kann nur die erste f-moll hier Platz finden. Ihre technischen Anforderungen sind freilich nicht zu unterschätzen, insbesondere im zweiten Teil des dritten Satzes bei der Folge der Sextakkorde, deren erste angeblich von Beethoven selbst vorgeschriebene Applikatur mit Recht abgeändert wurde. Dem zweiten Satz der f-moll-Sonate liegt der zweite Satz des 1785 geschriebenen C-dur-Klavierquartetts (Nachlass; ersch. 1832) zugrunde. Andere Stellen aus diesem C-dur-Quartett verwandte Beethoven für die C-dur-Sonate op. 2 No. 3.

Op. 10 No. 1, c-moll, ist trotz der Schwierigkeiten im zweiten und dritten Satz bequemer ausführbar, als op. 10 No. 2 F-dur, denn hier kann der in Sonatenform stehende letzte Satz nur in sehr rapidem Tempo zur Wirkung kommen. In dieser F-dur-Sonate tritt zum ersten Mal in der Sonatenreihe in der Durchführung des ersten Satzes ein selbständiges drittes Motiv (d-moll) auf.

Das die Bezeichnung „pathétique" tragende op. 13 c-moll beginnt der näheren Bezeichnung entsprechend mit einer langsamen Einleitung, deren Thema auch im Allegro vor der Durchführung und vor dem Schluss des Satzes wieder verwandt wird. Der erste Satz ist technisch der schwierigste. Das zweite Thema des ersten Satzes beginnt nicht in der Parallele Es-dur, sondern in es-moll, und nach der Durchführung beginnt das zweite Thema in f moll. Beides sind Ausnahmen von den bisher üblichen Regeln der Tonartfolge. Markante Hinweise auf den inneren Zusammenhang der einzelnen Themen gibt die Sonate pathétique zunächst im ersten Satz, in dessen Durchführungsteil die Es-dur-Stelle aus dem einleitenden Grave zuerst auf e und dann auf D erscheint. Ferner besteht eine innere Beziehung zwischen den Schlüssen des ersten und letzten Satzes, wo unmittelbar vor dem Schluss in beiden ein ähnlich ruhig gehaltenes Piano vor dem Forte auftritt, und endlich zwischen dem Hauptthema des zweiten Satzes und dem dritten Thema As-dur des Finale-Rondo.

Op. 26 As-dur ist in der Reihenfolge die erste Sonate, die das Allegro mit Repetition und Durchführung als den eigentlich ersten Satz nicht enthält. Die technischen Schwierigkeiten ruhen hier weniger in den zu Anfang stehenden Variationen als im Schlusssatz. Trotz der eigenartigen Zusammenstellung von Variation, Scherzo, Trauermarsch und Finale ist doch der geistige Zusammenhang der einzelnen Sätze deutlich erkennbar. Einige Beispiele hierfür sind die Beziehung der as-moll-Variation zum Hauptthema des Trauermarsches, der Mittelsatz des Trauermarsches As-dur in seinen Forteschlägen zu den Forteschlägen des in c-moll beginnenden dritten Themas des Finale etc.

In op. 28 fallen die technischen Schwierigkeiten auf den letzten Satz. Die der Sonate beigegebene, im allgemeinen zutreffende Bezeichnung „pastorale" ist nicht von Beethoven, sondern von dem Musikverleger Cranz (Hamburg). Es verhält sich mit dieser gebräuchlich gewordenen Bezeichnung ähnlich so, wie bei op. 27 cis-moll (Mondscheinsonate), op. 31 No. 2 (Geistersonate) und op. 24 für Klavier und Violine (Frühlingssonate). Eigenartig ist der zweite Satz in der Gegenüberstellung des den Charakter eines Trauermarsches tragenden Hauptthemas d-moll zu dem Mittelsatze D-dur, in dem gleichsam ein am Wege spielendes frohes Menschenkind gezeichnet wird, das unbekümmert um den Ernst des an ihm vorüberziehenden Leichenzuges sich froh und unbefangen ergeht. Phantastisch wird das Bild erst am Schluss, wo der Ernst und der Frohsinn unmittelbar einander abwechselnd gegenübergestellt werden in einer ergreifenden Schilderung beider Stimmungen. Aehnlich wie die hier für den zweiten Satz versuchte nähere Charakterzeichnung liesse sich ein Bild zeichnen, das für manche Sonatensätze wie auch wohl für ganze Sonaten als Grundlage gelten könnte. Doch ist ein in dieser Weise allzu subjektives Vorgehen um so weniger geboten, als die In-

strumentalmusik, wenn ihr kein näheres Programm als Anhalt gegeben, überhaupt nie bestimmte Vorgänge, sondern nur Stimmungen wiederzuspiegeln vermag, und eine derartige Zeichnung schwerlich mit dem übereinstimmt, was dem Komponisten vorgeschwebt.

Der grosse Beethoven der letzten Periode erscheint andeutungsweise schon in der auf gleicher Schwierigkeitsstufe mit op. 28 stehenden Sonate op. 10 No. 3 in ihrem zweiten und letzten Satze; im Larghetto durch den düsteren Ausdruck, im Finale durch die rhythmisch freie Ausgestaltung des Hauptthemas, ferner bei der B-dur-Stelle in der Durchführung des ersten Satzes im Vergleich mit der B-dur-Stelle im Finale. Das d-moll-Larghetto dieser Sonate (das gegen den Schluss eine Verwandtschaft zu dem in gleicher Tonart stehenden Larghetto des Klaviertrio op. 70 No. 1 zeigt), ist der bedeutendste langsame Satz aus der Sonatenreihe der ersten Periode. Charakteristisch für Beethoven erscheint es, dass gerade alle langsamen Sätze in der ersten Sonatenreihe schon annähernd der späteren, so düsteren Individualität Beethoven's entsprechen und man bei ihnen auf die zweite und stellenweis dritte Schaffensperiode hingelenkt wird.

Op. 22 und op. 7, an Geist und Inhalt vollständig von einander verschieden, zeigen deutlich, wie die hervortretende technische Behandlung durchaus unter der rein musikalischen Idee steht. Manches in den Passagen von op. 22, im ersten und letzten Satz, spricht für ihre innere Zusammengehörigkeit. Op. 7 steht noch höher als op. 22, denn in op. 7 sind die inneren Beziehungen der Sätze unter einander noch erkennbarer. Zunächst ist auf die Verwandtschaft des zweiten Themas des ersten Satzes mit dem Hauptthema des zweiten Satzes hinzuweisen, nicht nur bei der B-dur-Stelle im zweiten Satz, sondern auch bei der C-dur-Stelle im zweiten Thema des ersten Satzes. Der ruhige Ausklang des Finale in der selbstständigen Coda mit ihrem neuen Motiv weist zurück auf den ruhig gehaltenen Uebergang des Minore es-moll durch den reinen Es-dur-Akkord im Hauptteil des dritten Satzes. Obwohl op. 7 erhebliche technische Schwierigkeiten bietet, stehen diese doch nicht im Verhältnis zu denen des Passagenthemas c-moll im Finale. Für dieses als markanter Gegensatz zum Hauptthema auftretende Motiv wird vom Ausführenden mehr gefordert, als die Sonate sonst inbezug auf Technik beansprucht.

Die drei Sonaten op. 31 sind ebenso wie die drei Sonaten op. 2 und die drei Sonaten op. 10 in der technischen Ausführung wesentlich von einander verschieden. Man würde die Es-dur-Sonate op. 31 No. 3 schon früher einreihen können, wenn nicht der letzte Satz und der zweite eine hervorragend manuale Behandlung forderten. Diese Es-dur-Sonate, die wie op. 10 No. 2 und op. 14 No. 1 keinen langsamen Satz hat, bietet auch inbezug auf geistige Einheit der Sätze zunächst in ihren Beziehungen von Satz 1 zum Schluss von Satz 4, ferner in ihren Beziehungen vom zweiten Teil des Trios (Satz 3) zum Satz 1 Interessantes.

Op. 2 No. 2, die Sonate A-dur ist insbesondere wegen ihres ersten und letzten Satzes technisch schwierig. Dies bezieht sich auf die kanonische Stelle in der Durchführung des ersten Satzes und auf die rapiden Tonleiterpassagen im Finale. Das Auftreten des zweiten Themas in der Dominante Moll des ersten Satzes ist eine Eigentümlichkeit, die in der ersten Sonatenreihe, ausser im ersten Satz der Sonate „pathétique“, auch ähnlich nicht vorkommt. In dieser A-dur-Sonate ist das Largo trotz des reichen Inhaltes von Satz 1, 3 und 4 doch am bedeutendsten, es fordert wie das Larghetto in op. 10 No. 3 Durchgeistigung des Vortrags.

Die G-dur-Sonate op. 31 No. 1 gipfelt im Schwierigkeitsgrade im Finale, in dem sogar eine Kadenz erscheint. Der erste Satz bringt zum ersten Male in der Sonatenreihe das zweite Thema in der grossen Oberterz (sodann erscheint die gleiche Verwendung der grossen Terz für das zweite Thema erst wieder in op. 53 Satz 1). Weniger hervorragend ist in op. 31 No. 1 das Andante, dessen Rouladen an das gewöhnlich Klingende streifen und als rein äusserlich aufzufassen sind. Dieser langsame Satz mit der ungelenken Begleitung des Hauptthemas und den vielen Passagen ist für den Inhalt zu ausgedehnt. Eine ähnlich unzweckmässige Klavierbehandlung kommt sonst in den Sonaten kaum vor.

Die in ihrer Form eigenartige zweisätzige Sonate op. 54 dürfte als ein Fragment zu bezeichnen sein. Beethoven stand in der Zeit der Komposition dieser Sonate unter dem Einfluss der Bearbeitung seiner Oper „Leonore“, und so hätten die beiden Sätze dieses op. 54 eher die Bezeichnung einer freien Phantasie als einer Sonate verdient. Bei Erwähnung der Sonaten Es-dur, f-moll, D-dur aus dem 11. Lebensjahre wurde auf die „stiefmütter-

liche Behandlung“ dieses op. 54 hingewiesen, und diese motiviert wohl der fragmentarische Charakter des Werkes. Die Behandlung des Instrumentes ist ungeschickt, weist aber namentlich im ersten Satz auf manches in den letzten Sonaten hin.

Die C-dur-Sonate op. 2 No. 3 wurde schon in der Einleitung als technisch ungemein schwierig angeführt und dabei der technisch mit op. 53 verwandten Klavierbehandlung gedacht. Die in op. 2 No. 3 und in op. 53, in beider ersten Sätzen, auftretende Kadenz ist jedoch nicht (wie bei op. 31 No. 1, letzter Satz) rein äusserlich aufzufassen, und gerade hier erkennt man deutlich das Herauswachsen der Kadenz aus dem motivischen Inhalt. Op. 2 No. 3 bietet manche inneren Beziehungen der einzelnen Sätze zu einander. Man vergleiche inbezug hierauf das Hauptthema des ersten Satzes mit einer C-dur-Stelle im Andante; den Zwischensatz des Andante mit dem Trio des dritten Satzes. Die A-dur-Stelle kurz vor Schluss des Finale weist zurück auf das in E-dur stehende Andante. Der letzte Satz ist noch besonders schwierig in den Terzengängen vor dem dritten Thema und in den dreistimmigen Akkordfolgen vor dem Schluss. Bei diesen Akkordfolgen ist auch der angeblich von Beethoven vorgeschriebene Fingersatz unzweckmässig und wurde infolgedessen verschiedenartig abgeändert.

(Fortsetzung folgt.)

Das Musikdiktat in holländischen Musikschulen.

Von

C. Dokkum.

Während sich in Deutschland erst seit wenigen Jahren die Erkenntnis von der ungemeinen Wichtigkeit der musikalischen Gehörbildung Bahn bricht, die Einführung „des Musikdiktats“ als obligatorisches Lehrfach auf den Musikbildungsanstalten aber immer noch zu den Ausnahmen gehört, ist die systematische Gehörbildung auf französischen Musikschulen seit ca. 40 Jahren eingeführt und ebenso wird sie seit langer Zeit in Holland als Grundlage jeglicher musikalischer Ausbildung betrachtet und demgemäss in Form des Musikdiktats auf allen Musikschulen, seien es Dilettanten- oder Kunstinstitute, geübt.

Da hier noch vielfach über die methodische Handhabung des Musikdiktats Zweifel herrschen, es auch ebenso an einem systematischen Lehrgang fehlt, so folge ich der Aufforderung der Redaktion dieser Zeitschrift gern und versuche nachstehend zu skizzieren, in welcher Weise auf holländischen Schulen das Musikdiktat gelehrt wird. Ich bemerke vorweg: die Grundlage des Unterrichts in Elementar- und höheren Musikschulen ist ziemlich die gleiche, nur mit dem Unterschied, dass man auf den Kunstinstituten die Aufgaben und entsprechend auch die Ansprüche höher stellen kann.

Voraussetzung für den Beginn des Musikdiktats ist, dass der Schüler Noten, Notenwerte, Schreibart, Taktarten, kurz die Elemente der Musik kennt und beherrscht.

Ich fange mit folgender Uebung an, wobei ich noch erwähne, dass ich den Diktatunterricht auf's innigste mit Musiklesen und Treffsingen ver-

Erste Uebung:



Obenstehende Verteilung in 2, 3 und 4 lasse ich erst hören und verlange dann von jedem einzelnen Schüler, dass er sie nachsingt.

Man kann die Silbe „ta“ dazu verwenden.

Ist diese Zeitverteilung in das Gefühl der Schüler eingedrungen, dann kommen folgende Uebungen:



Hier kann man schon ein Diktat vorsingen oder vorspielen und aufschreiben lassen, denn, mit

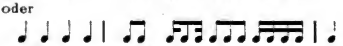
Ausnahme der Synkope, lässt sich alles, was rhythmisch vorkommt, auf eine der obengenannten Formen zurückführen.

Es steht natürlich ganz frei, ob man eine bestimmte Tonhöhe nimmt oder ob man die rhythmische Bewegung nur andeutet.

Z. B.:



oder



Jetzt beginnt das Singen der Intervalle:

do re do — do si do
re mi re — re do re
mi fa mi — mi re mi
usw.

Terzen:

do mi do — do la do u. s. w.

Dann:

do re mi fa mi re do

Auch abwechselnd z. B. vier Schüler:

1		2		3		4		3		2		1
A	—	B	—	C	—	D	—	C	—	B	—	A
do		re		mi		fa		mi		re		do

Diese vier Töne sind in allen möglichen Formen zu üben:

do mi fa re mi re do
do fa mi re fa re do
do re mi fa re mi do
usw.

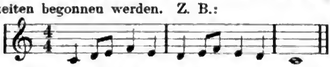
Von gleich grossem Nutzen ist es, die Uebungen von allen Schülern willkürlich nacheinander singen zu lassen.

Nun folgt ein Diktat n u r in Viertelnoten, d. h. o h n e rhythmische Schwierigkeit, mit Benutzung oben geübter Intervalle. Zwischen do und fa.

Z. B.:



Sobald man sicher ist, dass der Schüler diese oder ähnliche Uebungen einigermassen beherrscht, kann auch mit kleinen rhythmischen Schwierigkeiten begonnen werden. Z. B.:



(Dazwischen gebe ich noch immer rhythmische Aufgaben o h n e Tonhöhe.)

Nun ist es Zeit, auch die zweite Hälfte der C-dur-Tonleiter zu üben: sol — la — si — do.

Man mache den Schüler darauf aufmerksam, dass die Folge von drei Sekunden (2 grosse und 1 kleine) genügt, um das ganze Durgeschlecht zu bemeistern und sich in demselben bewegen zu können, da alle Dur-Tonleitern nur aus zwei gleichen Teilen bestehen, von denen jeder ein Tetrachord (obengenannte Folge dreier Sekunden) bildet. Es ist um so leichter, weil ein Tetrachord ein abgeschlossenes Ganzes darstellt.

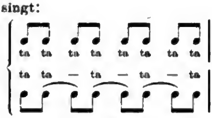
So geht man durch alle Dur-Tonleitern, aber nicht nach dem Quinten-Zirkel (weil dieser allzu schnell viele Vorzeichnungen bringt), sondern von G-dur nach F-, D-, B-, A-, Es-dur usw.

Man lässt den Schüler die vier Töne des Tetrachords fortgesetzt in bunter Reihe singen (jetzt auch mit deutscher Benennung) und zieht natürlich zu den Diktat-Aufgaben immer schwierigere Rhythmen und melodische Kombinationen heran. Zuletzt gilt es, das Tetrachord-Gebiet zu überschreiten, jedoch noch immer ohne fremde Töne, d. h. ohne Erhöhungen oder Erniedrigungen. Z. B.:



Jetzt kann zum Studium der Synkope geschritten werden.

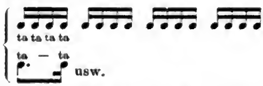
Ein Schüler singt:



Zu gleicher Zeit ein anderer:

Die kleinste rhythmische Schwebung hört man bei diesen Uebungen. Auf gleiche Art übt man andere rhythmische Kombinationen. Z. B.:

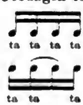
Der eine singt:



der andere: usw.

Es ist eine Wohltat, die Figur  auf diese Weise korrekt zu hören; meistens hört man doch statt dieser Figur eine Triole 

Nachstehende Uebungen folgen:



Unzählige Kombinationen lassen sich in angedeuteter Weise zusammenstellen, die Schüler sind zur Selbstkontrolle anzuhalten, ebenso zur Hausübung und zu Probearbeiten mit befreundeten Schülern.

Hierauf folgen Akkord-Uebungen, einfache Kadenzen (I IV I V I) harmonisch verbunden.

Ich lasse singen:

do mi sol mi do
do fa la fa do
do mi sol mi do
si re sol re si
do

Dann: mi sol do sol mi
fa la do la fa
usw.

und mit der Quartsextlage angefangen:
sol do mi usw.

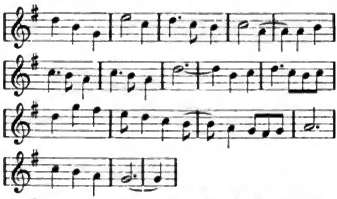
Auch dies von einzelnen Schülern abwechselnd, ich lasse sogar die Schüler dreistimmig singen:



(Alle diese Uebungen natürlich **auswendig.**)

Jetzt kann man schon recht komplizierte Diktate geben.

Z. B.:

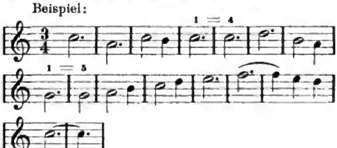


In unserer modernen Musik findet man schwierigere Probleme, aber schon das oben gezeigte Beispiel ist für Schüler eine grosse Aufgabe.

Allmählich ist es Zeit, in die Modulationen einzuführen.

Man erläntert und lässt hören, wie ein zwei Tonleitern gemeinschaftlich angehörender Ton seine Bedeutung ändert, z. B. 1 = 4, und wie später beim Zurückkehren dasselbe stattfindet, z. B. 1 = 5.

Beispiel:



Am besten entwickelt man das Modulationsgefühl durch die Chevé-Methode.



Es ist als bekannt vorauszusetzen, dass in der Chevé-Methode 1 immer do ist. Je deutlicher man durch Akkorde die Modulationen hervorhebt, desto schneller kann man bei dem Schüler das Modulationsgefühl beobachten.

Z. B.:



Erwähnen möchte ich noch, dass ich ab und zu, aus Wüllner's „Chorübungen", I. Teil, rhythmisch lesen und melodisch treffen lasse. Auch die Uebungen, welche eine zweite Stimme in Terzen vortragen, sind sehr brauchbar. Besonders mit deutschen Benennungen, z. B. ein Schüler singt die angegebene Melodie:



Der andere Schüler singt c c e͡e d c

Lässt man dann ausserdem noch transponieren (was bei allen Diktaten und Leseübungen zu geschehen hat), so gestalten sich die Uebungen reichhaltiger und zugleich komplizierter.

Die vorstehenden Ausführungen, die, in der Praxis geübt, ungefähr die Dauer eines Jahres beanspruchen, dürften den Entwicklungsgang, welchen der Musikdiktat-Unterricht zu verfolgen hat, andeuten. Man schreitet folgerichtig weiter, indem man den Kreis der Tonleitern erweitert. Die Schüler werden angehalten, Begleitungen zu den Diktaten zu setzen, improvisierend und als häusliche Arbeiten. Ebenso lässt man die Schüler halbfertige Diktate vollenden. Später folgen zweistimmige Aufgaben, dann drei- und vierstimmige. Die Fortschritte hängen von der Begabung, mehr noch von der Vorbildung des Schülers ab.

Jeder Lehrer wird die Erfahrung machen, dass Schüler, die bereits Bach und Beethoven spielen, nicht imstande sind, die allerleichteste rhythmische und melodische Aufgabe nachzuschreiben. Es ist ein Beweis von dem mechanischen Musiktreiben, das leider einen so breiten Raum einnimmt und um so mehr zu bedauern ist, als viele durchaus nicht unmusikalische Leute es nur zu einem oberflächlichen Musiktreiben bringen. Ihnen fehlt es eben an einer systematischen Schulung des musikalischen Gehörs, ohne welche eine bewusste rhythmische und melodische Auffassung, ein Erfassen der Form, der Entwicklung des musikalischen Gedankens ausgeschlossen ist.

Die Wichtigkeit des Musikdiktats, welches die natürlichste Brücke zur allmählichen Eroberung des musikalischen Auffassungsvermögens bildet, erhellt zur Genüge aus dem Gesagten und bei dem immer noch steigenden Musiktreiben ist es, von Jugend an betrieben, eines der kräftigsten Mittel zur Abwehr der Oberflächlichkeit und der Erziehung zu einer bewussten Ausübung der musikalischen Kunst.

Wie hören wir Musik?

Von

Karl Hallwachs.

(Fortsetzung.)

Bei Richard Strauss beruht die Hauptstärke in der bedeutend gesteigerten Kontrapunktik. Er versteht einen Gedanken aufzubauen, musikalisch auszunutzen. Seine Erfindungskraft ist weniger bedeutend, wenn auch immerhin der Berlioz' überlegen. Rhythmische Energie, leidenschaftliche Steigerungen und Farbenpracht sind ihm eigen. Wo seine Musik nicht allzu grosser Erklärung bedarf (Don Juan, Tod und Verklärung), ist sie grosser Wirkung fähig, wo sie sich aber in Schilderungen fernliegender oder alltäglicher Ereignisse verliert („Also sprach Zarathustra", „Don Quixote", „Eulenspiegel", „Domestika"), ist die Wirkung abgeschwächt. Anstatt ein Dichter zu sein, der in der Ewigkeit lebt, wird er zum Journalisten, der im Tage lebt. Welch ein Gegensatz: Richard Strauss und Beethoven! Jener reich an Glück und Erfolgen, dieser heimgesucht von bitterer Not und schwerem Leiden. Bei Strauss bleibt der Ausdruck des Kampfes rein stofflich, seine Helden kämpfen, um am Ende zu erliegen, bei Beethoven, dessen Kraft alles Leid nur stählen konnte, endet jeder Kampf mit dem Siege.

Wenn das Wort zum Tone gesungen wird, ist die Programmmusik gut. Das Wort ist ein Sinnbild zur Bezeichnung irgend eines Gegenstandes oder eines abstrakten Begriffes. Unartikulierte Lautäusserungen sind der Ausgangspunkt für die Sprache und die Fortentwicklung des Wortes. Das rein Lautliche des Wortes wird der Stoff der Worte, aber es nimmt an dem Sinn der Worte wenig Anteil. Das Wort kann des Tones nicht entbehren. Man kann sagen, die Musik sehne den Ton herbei, aber nie: die Musik verlange nach dem Worte. Wenn die Musik den Sprechton in Gesang verwandelt, gibt dieser den Affektlaut, musikalisch gesteigert, wieder zurück. Die Verbindung von Gesang und Poesie ergibt die Vokalmusik: eine wirkliche organische Einheit. Beide überliefern einen gleichen wesentlichen Gehalt. Soll die Einheit bleiben, so darf die Musik nie Gefühle schildern, die in der Poesie nicht angeführt sind. Man wird das Wesen der Vokalmusik nie begreifen, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, dass nur ein ästhetisches Gleichgewicht beider Künste stattfinden müsse. Bald wird die eine, bald die andere überragen. Die Musik muss die ideell Dominierende sein, dieses schliesst aber nicht aus, dass sie der Poesie dient, indem sie sich dem in ihr herrschenden Gefühle anschliesst. Alle Art der Poesie eignet sich zur Verbindung mit der Musik. Das eigentliche grosse Epos widerstrebt zwar der musikalischen Komposition, aber mit lyrischen Elementen durchsetzt ist es dazu wohl geeignet.

Man unterscheidet eine unbegleitete Vokalmusik und eine von Instrumenten begleitete. In der unbegleiteten ist die Poesie vollkommen in der Musik aufgegangen. (Palestrina, Lassus.) Das einzelne Wort wird bei den kontrapunktischen Verschlingungen bedeutungslos. Der Palestrinastil ist aus dem Geiste der katholischen Kirche entstanden und gehört zu dieser. Dort bildet er einen Hauptbestandteil, von ihr losgelöst wird er ebenso wirken wie die Opernmusik im Konzertsaale. Zu der unbegleiteten Vokalmusik gehören Bach's Choräle und Motetten. Seit der glanzvollen Entwicklung der begleiteten Vokalmusik wird die unbegleitete weniger gepflegt. Was Tondichter wie Mendelssohn und Moritz Hauptmann hierin geschaffen, liegt wieder auf anderem Gebiete. Von den Nachfolgern wurde diese Art in ein bedenkliches Fahrwasser geleitet. Ein Hauptzweig der unbegleiteten Vokalmusik ist der Männergesang. Es gibt Musiker, die ihm die Daseinsberechtigung absprechen, doch ist dies eben so töricht, als ihn zu überschätzen. Es sollten für ihn nur religiöse und vaterländische Stoffe, höchstens noch Serenaden in Betracht kommen. Heutzutage aber wird alles komponiert, was nicht passt. Wenn 150 Männer sich zur Ausführung des Brahms'schen Wiegenliedes „Guten Abend, gute Nacht" anschicken, so muss man das geschmacklos nennen. Die grosse Wirkung des Männergesanges liegt in der starken sinnlichen Klangäusserung, die bei gemischten Chören nahezu verschwindet. Betrübend ist, dass die Männerchöre zum grössten Teil schwache Komponisten bevorzugen, anstatt auf die Werke Schumann's, Schubert's oder auch Hauptmann's zurückzugreifen. Sie wollen vor allem Effekt machen, ihr Können zeigen. Auch Hegar's grosse Kompositionen haben ihren Wert in der technischen Gestaltung; die Erfindung selbst ist schwach.

Musste nun in der unbegleiteten Vokalmusik das Wort zum charakteristischen Ausdruck werden, so erwächst ihr ein neues Hilfsmittel in der Begleitung der Instrumente (begleitete Vokalmusik). Die Begleitung kann durch einzelne oder mehrere Instrumente geschehen. Treten zu den Sologesängen Duett und Chorsatz, so entsteht die Kantate, tritt das epische oder dramatische Element hinzu, so ergibt sich das Oratorium, das in seiner Vereinigung mit dramatischer Handlung auf der Bühne zur Oper wird.

Die erste Art der Begleitung überlässt dem Gesange die thematische Gestaltung und beschränkt

sich darauf, die Melodie zu stützen und ihre Wirkung zu bekräftigen; sie dient also nur zur akkordischen Unterlage. Die zweite Art nimmt teil an der Themenbildung, indem sie Teile des Gesanges nachahmt, die dritte Art ist die selbstständige Begleitung; sie illustriert den Sinn der Melodie, die Stimmung des Textes; sie malt. (Müllerlieder von Schubert.) Die Singstimme kann die allgemeine Stimmung festhalten, während die Begleitung die einzelnen Züge charakterisiert. Auch kann sie der Begleitung zum harmonischen Stützpunkt werden, während diese die Melodie festhält. (Hugo Wolf, No. 16 des italienischen Liederbuches.) In dem angeführten Beispiel erklingt das Lied in der Begleitung, die Stimme charakterisiert das Lauschen.

Die Geschichte des deutschen Liedes beginnt mit Schubert, obwohl auch vor ihm einige Meister, die seine Sonne ungerechter Weise verdunkelt hat, Beachtung verdienen. (Reichardt, Johann André, Zelter, Schulz, Zumsteeg). Letzterer ist als Vorläufer von Loewe zu betrachten.

Die Instrumentalmusik musste erst die Kraft des individuellen Ausdrucks erlangen, ehe sie befähigt war, eine Verbindung mit der Poesie einzugehen, die Lyrik bis in ihre feinsten Fasern auszudeuten. Der Dramatiker Mozart und der Symphoniker Beethoven sind nicht im eigentlichen Sinne Liederkomponisten. Beide folgen den lyrischen Stimmungen und stellen diese vereinzelt dar. Die Totalstimmung aber vermögen sie nicht festzuhalten. Das Lied erfordert, dass die Stimmung auf ihre Pointen zurückgeführt wird. Mozart aber schafft selbst in einem einfachen Liede wie das Veilchen ein kleines Drama, Beethoven steigert den poetischen Ausdruck nicht in dem Sinne, wie Schubert es tut, sondern schreibt zu der Dichtung einen Kommentar. (Missa solemnis.) Nur wenn man diese Art berücksichtigt, kann man seine Musik verstehen. Für die knappe Art des Liedes sind solche symphonische Umschreibungen des dichterischen Vorbildes nicht geeignet.

Schubert ist der Schöpfer und Meister des deutschen Liedes. Er hat in ihm etwas ebenso einzig Dastehendes gegeben, wie Bach in seinen Fugen, Beethoven in seinen Symphonien, Wagner im musikalischen Drama. Seine Musik ist verkörperte Jugend. An dem gründlichen Studium der Werke Beethoven's hat er am meisten gelernt; er bildet die Melodie auf den natürlichen Tonfall der Sprache. Seine Schöpferkraft ist rein musikalischer Natur. Die Dichtung ist ihm nur Veranlassung, er bedarf keines bedeutenden Gedichtes. Er hält sich nicht an Einzelnes, sondern betont mehr die Stimmung als das Wort; er gibt das Abbild der Idee musikalisch wieder. Ein Hauptreiz liegt in der Behandlung des Versgefüges. Nicht alle Tondichter nehmen es darin so gewissenhaft. Bach löst oft die Poesie in Prosa auf; Schumann folgt mit der Melodie zu sehr dem rhythmischen Mass und entstellt dadurch den Sinn; Brahms wiederholt sich zu viel, Mendelssohn ist oft so wenig ehrlich, den Wortlaut zu ändern oder zu kürzen. Schubert lässt dem Versgefüge und dem Reim seine Geltung, auch wenn sie ungefüge sind. Die rhythmischen Werte steigert er in charakteristischer Weise. Der inneren Eigenart seiner Poeten wird er gerecht, er bildet sie aus und überschüttet sie mit dem Füllhorn seiner Töne. Mendelssohn's Lieder zeichnen sich mehr durch formale Schönheit aus, es fehlt ihnen die Stärke der Leidenschaft, das tiefgründige Empfinden. Die ruhige Vornehmheit und reiche Geistesbildung reichen für das Lied nicht aus. Immerhin aber ist seine Lyrik viel wertvoller als die mancher beliebter Liederkomponisten.

Bei Karl Loewe wird alle Handlung in Erzählung umgesetzt, seine Helden empfinden subjektiv. Er zerlegt die Dichtung in einzelne Liedsätze, deren Verbindung er durch charakteristische Motive bewerkstelligt. Ist Loewe in seiner melodischen Erfindung auch nicht immer eigenartig, streift er gelegentlich sogar an's Triviale, so wirkt er doch stets durch anschauliche Charakteristik. Er hat die musikalische Form der Ballade geschaffen.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Als Nachfolger Josef Joachim's ist nunmehr Professor Dr. Hermann Kretzschmar, ordentlicher Professor der hiesigen Universität und stellvertretender Direktor des Königl. Akademischen Kircheninstituts, zum Direktor der Königl. Hochschule berufen worden. Eine eingehende Würdigung des ausgezeichneten Gelehrten, Musikschriftstellers und Pädagogen brachte der „Kl.-L." im Jahre 1904 gelegentlich des zweiten Musikpädagogischen Kongresses. Damals wirkte Kretzschmar noch als akademischer Musikdirektor und Dozent der Musikgeschichte an der Leipziger Universität. Vor ungefähr drei Jahren erfolgte seine Berufung an die Berliner Universität.

Professor Hugo Becker aus Frankfurt a. M. ist als Nachfolger Professor Robert Hausmann's an die Königliche Hochschule für Musik in Berlin berufen. Prof. Becker, der jetzt 45 Jahre zählt, war Schüler von Friedrich Grützmacher und Jules de Swert und längere Jahre

Mitglied des von seinem Vater, dem berühmten Violinvirtuosen Jean Becker, geführten „Florentiner Quartetts", mit dem er alle grösseren Musikzentren Europas bereist hat. In den letzten Jahren war er als Lehrer am Dr. Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. tätig.

Die Königliche Musikschule zu Würzburg, Direktor Prof. Max Meyer-Olbersleben, versandte ihren 34. Jahresbericht über das Unterrichtsjahr 1908/09. Die Anstalt erfreute sich einer Frequenz von 276 berufsmässig studierenden Schülern und 27 Hospitanten der Chorklassen, ausserdem wurden 283 Hospitanten in verschiedenen Instrumentalfächern (Universität und 2 Gymnasien) durch Lehrkräfte der Königl. Musikschule unterrichtet, im Chorgesang 402, so dass die Gesamtzahl der Eleven 988 betrug. Der Lehrkörper, der aus 19 Lehrkräften bestand, erlitt durch den Tod Prof. Wilhelm Schwendemann's einen empfindlichen Verlust. Er hat dem Kollegium seit 1875 angehört und zählte zu seinen hervorragendsten Vertretern; die vielen von ihm herangebildeten Schüler, die sich heut in angesehenen Stellungen befinden, sind ein sprechender Beweis dafür. — Die Königl. Musikschule veranstaltete wieder 6 öffentliche Konzerte und ein Kirchenkonzert; an grösseren Werken kam Mendelssohn's „Elias", Verdi's „Requiem", Sandberger's sinfonische Dichtung „Riccio" und das Finale aus seiner Oper „Ludwig der Springer" zur Aufführung. Ausserdem fanden 8 öffentliche Schülerkonzerte statt. — Aus der „Luisa Prym-Stiftung" konnten wieder 2 Stipendien an würdige Schüler zur Verleihung gelangen. Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 18. September.

Aus dem 31. Jahresbericht, welchen das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M., Direktor Professor Iwan Knorr, versandte, ergibt sich für das Konservatorium eine Frequenz von 279 Eleven, die Vorschule wurde von 181 und die Seminarschule von 30 Zöglingen besucht. Mit den Hospitanten, welche an den Kursen über Musikgeschichte, rhythmische Gymnastik und den Orchesterübungen teilnahmen, stellt sich der Gesamtbesuch auf 576 Schüler. Die Anstalt wandte im vergangenen Jahre ihre besondere Aufmerksamkeit der Erweiterung der Orchesterschule zu, der sich ein systematisch geordneter Lehrgang für Dirigenten anschloss. Die Leitung dieser Abteilung führte Professor Fritz Bassermann. Für 30 Zöglinge, welche das Studium der Blasinstrumente oder des Kontrabasses betreiben wollen, sind Freistellen geschaffen worden. Neu sind auch die von Johannes Hegar geleiteten Kurse für „Rhythmische Gymnastik" nach der Methode Prof. Jaques-Dalcroze. An musikalischen Aufführungen fanden statt: 21 Vortragsabende, 12 Prüfungsabende, 7 öffentliche Musikaufführungen, 2 dramatische Aufführungen, 2 Vortragsabende der Lehrer und 5 der Schüler der Vorschule. Anlässlich des 100jährigen Geburtstages Mendelssohn's fand eine Feier statt, bei welcher Dr. M. Bauer die Gedächtnisrede hielt; sie ist im Jahresbericht aufgenommen. — Das neue Schuljahr beginnt Anfang September.

Die Hochschule für Musik zu Mannheim, welche unter dem Protektorat der Grossherzogin Luise von Baden steht, kann in diesem Jahre auf ein 10jähriges Bestehen zurückblicken. Das vollendete Dezennium soll im Spätherbst durch besondere musikalische Veranstaltungen gefeiert werden. Der versandte Jahresbericht enthält einen kurzen Rückblick auf die Geschichte und Entwicklung der Anstalt, die ihre Existenz in der Hauptsache der Initiative eines Privatmannes, Geh. Hofrat Dr. Hecht, verdankt. Unter Führung des Direktors W. Bopp nahm die Anstalt einen schnellen Aufschwung, sie erreichte in wenigen Jahren die Frequenz von 400 Schülern. Die in Aussicht genommene Berufung Direktor Bopp's nach Wien brachte dem jungen Kunstinstitut in den Jahren 1906/7 eine bedrohliche Krisis, die langandauernden Verhandlungen erregten ein Gefühl der Unsicherheit; die Einsicht jedoch, dass die Hochschule für Musik zu einem notwendigen und wichtigen Faktor im Bildungswesen der Stadt gehöre, veranlasste die Stadtbehörde zu einer jährlichen Subventionierung von 6000 Mk. zur Erhaltung der Anstalt. Als der Nachfolger W. Bopp's, Musikdirektor Karl Zuschneid, sein Amt antrat, war die Schülerzahl auf 136 gesunken. Unter seiner energischen Führung und pädagogischen Ansicht ist ein rascher Aufschwung erfolgt, so dass das diesjährige Schuljahr bereits wieder mit einer Frequenz von 336 Besuchern abschloss. Direktor Zuschneid wandte seine Aufmerksamkeit der Erweiterung der Opernschule, der Orchester- und Dirigentenschule, der Pflege der Chorschule, in erster Linie aber auch der Ausbildung zum musikalischen Lehrberuf zu. Das Seminar ist nach den Bestimmungen des „Musikpädagogischen Verbandes" eingerichtet, im Herbst wird die erste Prüfung der Seminaristinnen für das Klavierlehrfach stattfinden. Die Ausdehnung der Seminareinrichtung auf die Gesang- und Violinlehrerprüfung ist für nächste Zeit in Aussicht genommen. Im abgelaufenen Schuljahr fanden 6 Vortragsabende, 7 Uebungsabende, 10 Prüfungsaufführungen, darunter je eine der Opern- und der Schauspielschule, statt; von den Vortragsabenden galt einer der 70jährigen Geburtstagsfeier der hohen Protektorin der Anstalt und einer der 100jährigen Geburtstagsfeier Felix Mendelssohn's, der nur Werke von ihm zur Aufführung brachte. Das neue Schuljahr beginnt am 15. September.

Das Königl. Konservatorium in Stuttgart tritt mit dem bevorstehenden Wintersemester am 15. September in einen wichtigen Abschnitt seiner Entwicklung, einmal durch Gewinnung neuer Lehrkräfte: Konzertmeister der Kgl. Hof-

oper K. Wendling, Frl. Marie Paulus, A. Kessissoglu, bisher an der Züricher Musikakademie, Schüler von M. v. Pauer; sodann wegen der Erweiterung des Unterrichtsplanes: Gründung einer Orchesterschule, Einführung von Kursen für „Rhythmische Gymnastik" nach der Methode Prof. Jaques-Dalcroze in Genf.

Vermischte Nachrichten.

Das Königl. Akademische Institut für Kirchenmusik hatte für seinen letzten Vortragsabend ein interessantes Programm aufgestellt. Fünf ältere Kantaten: F. Tunder „Wachet auf" für Solosopran, Streichinstrumente und Orgel, D. Buxtehude „Wo soll ich fliehen hin" für Soli, Chor, Streichinstrumente und Orgel, Ph. Krieger „Die Gerechten werden weggerafft" für Soli, Chor, Streichinstrumente und Orgel, F. W. Zachau „Herr, wenn ich nur dich habe" für Soli, Chor, Harfe, Streichinstrumente und Orgel, Seb. Bach „Ich habe genug" für Solobass, Oboe, Streichinstrumente und Orgel gelangten unter Leitung des Direktors, Geheimrat Prof. Dr. Kretzschmar, zur Aufführung. An der Ausführung beteiligten sich ausser den im Institut zur Verfügung stehenden Kräften Frl. Reichenbach (Solosopran), Frl. Gärtner (Soloalt), Herr Schumacher (Solotenor), Herr Weissenborn (Solobass), sowie Mitglieder der Königlichen Kapelle.

Prof. H. Kawerau, Organist des Kgl. Domes zu Berlin, seit langen Jahren stellvertretender Dirigent der Singakademie, ist im Alter von 54 Jahren verstorben.

Die „Robert Franz-Singakademie" zu Halle, welche von Professor Otto Reubke geleitet wird, hat für die nächste Saison folgende Werke zur Aufführung in's Auge gefasst: J. Brahms „Ein deutsches Requiem", Robert Schumann „Paradies und Peri", J. S. Bach „Matthäus-Passion", G. F. Händel „Semele".

Der Chef des Verlagshauses Hug & Co. in Zürich, Johann Jakob Emil Hug, ist am 15. Juli daselbst, 67 Jahr alt, aus dem Leben geschieden. Der Verstorbene stand seit 47 Jahren an der Spitze der Firma.

Der Pianist und Tondichter Graf Géza Zichy, Präsident des National-Konservatoriums in Pest, vollendete sein 60. Lebensjahr. Er hat es als Einarmiger erreicht, ein ausgezeichneter Klaviervirtuose zu werden. Auf einer Jagd hatte er 1863 das Unglück, den rechten Arm zu verlieren; er eignete sich aber dennoch allein mit dem linken Arm eine Spieltechnik an, welche die Bewunderung der gesamten musikalischen Welt erregte. Seine ausserordentliche Geschicklichkeit ermöglichte es ihm, ganze Sonaten, grosse Opernphantasien, Stücke von Chopin, Liszt usw. mit einer Hand zu spielen. 1866 trat er zum ersten Male öffentlich auf. 1891 wurde er Intendant der ungarischen Oper in Pest. Er schrieb eine grosse Reihe Werke für Orchester, Chor und Klavier. Auch zwei Opern stammen von ihm: „Alár" und „Meister Roland", von denen die erste im Berliner Kgl. Opernhause zur Aufführung kam. Die vielseitige Begabung des Grafen äusserte sich endlich noch in verschiedenen heiteren und ernsten Dramen.

Zur Feier von Prof. Dr. Hugo Riemann's 60. Geburtstage hatte sich am Sonnabend, den 17. Juli, im Saale des Hotel de Pologne zu Leipzig ein grosser Kreis von Freunden und Schülern, Professoren der Universität und Lehrern des Königl. Konservatoriums versammelt. Nach einleitenden Begrüssungsworten Dr. Mennicke's spielten Mitglieder des von Prof. Riemann an der hiesigen Universität wieder ins Leben gerufenen „Collegium musicum" ein Orchestertrio von Johann Stamitz, jenem Meister der Mannheimer Schule, dessen Bedeutung recht eigentlich erst durch Riemann erkannt worden ist. Der kompositorischen Tätigkeit Riemann's wurde mit dem Vortrag seines E-dur-Trios gedacht, um dessen Wiedergabe sich die Herren Zöllner (Klavier), Dr. Schering (Violine) und Roser (Cello) Verdienste erwarben. Hierauf hielt Professor Dr. Johannes Wolf aus Berlin die Festrede, er charakterisierte Riemann's ausgezeichnete wissenschaftliche Leistungen, erinnerte an sein erstaunlich reiches Wissen, an den Mannesmut, mit dem er immer für seine Anschauungen eingetreten ist, zugleich an die Vornehmheit seiner Art, gegnerische Meinungen zu bekämpfen. Dann überreichte Dr. Mennicke die zu Prof. Riemann's 60. Geburtstage herausgegebene „Festschrift", einen stattlichen (in Max Hesse's Verlag erschienenen) Band mit Originalbeiträgen von nicht weniger als dreiundvierzig Autoren, unter ihnen auch eine Reihe ausländischer Musikgelehrter. In launigen Worten berichtete Kantor Dr. Löbmann von dem neuen (der Hofpianofortefabrik J. G. Irmler entstammenden) Flügel, den Riemann'sche Schüler als Geburtstagsgabe für den verehrten Lehrer bestimmt hatten. Ebenfalls als Geschenk seiner Schüler empfing der Gefeierte weiter eine wertvolle goldene Taschenuhr, die Herr Unger überreichte. Diesen Festgaben reihte sich eine von der Firma Breitkopf & Härtel gestiftete Seffner'sche Bach-Büste an. Im Namen der übrigen an hiesiger Universität wirkenden Dozenten für Musikwissenschaft beglückwünschte Professor Dr. Prüfer den Jubilar, er rühmte insbesondere Riemann's Verdienste um die Neugründung und den weiteren Ausbau des Collegium musicum. Zu

all diesen Ehrungen, für die Prof. Riemann bewegten Herzens dankte, kamen zahlreiche Glückwunschtelegramme von auswärts. Als musikalische Spende steuerte dann noch Prof. Dr. Fuchs aus Danzig, der Leiter des dortigen Riemann-Konservatoriums, den Vortrag einer Bach'schen Fuge bei und weihte damit den neuen Flügel würdig ein.

Professor Friedrich Gernsheim's 70. Geburtstag wurde in Sondershausen, dem jetzigen Aufenthalte des Jubilars, durch 2 Festkonzerte gefeiert, bei denen nur eigene Werke von ihm zur Ausführung kamen. Im ersten Konzert im Konservatorium trug das Corbach-Quartett das a-moll-Streichquartett und das H-dur-Trio unter Mitwirkung des Hofpianisten Kurt Fischer vor. Dazwischen sang Kammersänger Albert Fischer Lieder aus op. 75. Am 18. Juli kam durch die Hofkapelle die „B-dur-Symphonie" von Gernsheim zur Wiedergabe, ferner spielte Kammervirtuos Wörl das Cellokonzert des Jubilars.

Theodor Wiehmayer, Lehrer der Virtuosenklasse am Königl. Konservatorium in Stuttgart, erhielt vom König von Württemberg den Professortitel.

Bücher und Musikalien.

Dr. Edgar Istel: „Die Blütezeit der musikalischen Romantik".

B. G. Teubner, Leipzig.

Unter obigem Titel veröffentlicht der bekannte Münchener Musikschriftsteller Dr. Edgar Istel eine Studie, die, vom Tode Beethoven's bis etwa zum Jahre 1850 und zum Tode Robert Schumann's reichend, die Wirkungszeiten hauptsächlich von E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Ludwig Spohr, Heinrich Marschner, Franz Schubert, Carl Löwe, Mendelssohn und Robert Schumann nach den verschiedenen Gesichtspunkten ihres symphonischen, gesangsmusikalischen und musikdramatischen Schaffens, sowie insbesondere auch ihrer Klaviermusik enthält.

Den Grundakkord der sehr fleissigen Arbeit gibt Jean Paul Friedrich Richter's Wort an: „Musik ist es, die allein das Wesen der Romantik auszusprechen vermag." Am Eingang stehen zwei Dichter, freilich aber solche mit innigsten Beziehungen zur Musik: Jean Paul und Wackenroder. Als wirklichen, wenn auch nicht den ganz grossen gleichenden, Musiker charakterisiert Istel den schrullenhaften Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, dessen Silhouette auch den Titel schmückt. Den „norddeutschen" Meistern Hoffmann, Weber, Spohr, Marschner wird der „süddeutsche" Schubert gegenübergestellt. Treffende Worte findet der Verfasser über Weber's und Schumann's noch viel zu wenig beachtete Klavierwerke. Der Meister, der die Romantik zu ihrem Gipfelpunkt führen sollte, aber sie zugleich auch mit den klassischen Elementen vermählte — Rich. Wagner —, ist in der vorliegenden Schrift nicht mehr behandelt, so dass man in Versuchung kommt, Heine's Wort zu zitieren: „Es fehlt unter den Fischen der Walfisch." Aber sein Geist schwebt über dem Ganzen, so zwar, dass man hie und da Herrn Edgar Istel weniger Bekenntnistreue und mehr selbständiges Urteil wünschen möchte. Er steht eben ganz und gar unter dem Einfluss des Bayreuther Meisters und der Wagnerworte über Weber, Spohr, Marschner, Mendelssohn (nicht alle zutreffend und gehaltvoll) ist kein Ende. Vollends den Wagnerepigonen Hans P. von Wolzogen, der ja unstreitig seine Verdienste hat, aber ganz einseitig ist, in einer ernsthaften musikhistorischen Studie so ausgiebig zu exzerpieren, geht doch wohl nicht an.

E. Heerdegen.

Bach-Jahrbuch, V. Jahrgang 1908. Im Auftrage der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Arnold Schering.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das im Auftrage der Neuen Bach-Gesellschaft von Dr. Arnold Schering im Verlage von Breitkopf & Härtel zu Leipzig erschienene Bach-Jahrbuch 1908 schliesst sich nach Inhalt und Tendenz seinen Vorgängern würdig an. Bereits bewährte Mitarbeiter haben wieder zur Feder gegriffen und Bach'sche Themata, sowie anderes mit dem Altmeister in innigem Zusammenhange Stehendes, in den Kreis ihrer aufmerksamen Betrachtung gezogen. Waldemar Voigt (Göttingen) nimmt in dem Artikel „Zu Bach's Weihnachtsoratorium" das Bach'sche Werk als Mittel- und Ausgangspunkt zu mancherlei anregenden Ausführungen, die die Grundlage der Bach'schen Oratorien, des Künstlers Persönlichkeit, sein Verhältnis zur Oper und Tonmalerei, endlich auch gewisse Entlehnungen usw. betreffen. Interessantes bietet Bernhard Friedrich Richter (Leipzig) in einer kurzen Arbeit über „Seb. Bach's Kantaten mit obligater Orgel"; dem noch immer nicht zum Austrag gekommenen Streite über die Frage: „Cembalo oder Pianoforte" tritt Richard Buchmayer (Dresden) näher mit dem Schlusse, dass das Cembalo für den Gebrauch im Orchesterensemble unbedingt empfohlen werden könne, in der Kammermusik jedoch nur in einzelnen Ausnahmefällen gutzuheissen sei. Auf die sich von jeher notwendig machende „Bearbeitung Bach'scher Kantaten" weist Max Schneider (Berlin) mit besonderem Nachdruck hin und dringt darauf, in kürzester Zeit dahin kommen zu müssen, dass Bach's Kirchenmusiken vollständig gebrauchsfertig

von der Neuen Bach-Gesellschaft erhältlich seien. Mit Recht betont der Autor auch die mannigfaltigen Schwierigkeiten, die sich noch immer finden in den differenzierenden Meinungen über Begleitung, Kürznngen, Ausarbeitungen des Continuo, Freiheit von Stil und Auffassung und Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente. Vorwiegend biographischer Art ist die (zuerst im Programmbuche des vierten Deutschen Bach-Festes in Chemnitz 1908 erschienene) Arbeit von Richard Buchmayer, die „Nachrichten über das Leben Georg Böhm's, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bach'schen Familie“ darbietet. Böhm (1661—1783) war als Tonsetzer, insbesondere als einer der grössten Orgelspieler seiner Zeit hoch berühmt und Joh. Seb. Bach lernte ihn in Lüneburg als Organisten an der Johanniskirche kennen und erhielt von ihm viele wertvolle Hinweise und förderliche Aufklärung. — An dem Eingangschor der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“ erläutert Alfred Heuss (Leipzig) „ein interessantes Beispiel Bach'scher Textauffassung“. Den Reigen der Vorträge beschliesst ein Fragment, das von einer, von Edgar Tinel als Direktor des Königlichen Konservatoriums in Brüssel und Präsident der belgischen Akademie der Künste, gehaltenen Rede über „Pie X. et la musique sacrée“ entstammt. Obwohl in der Kirche die Gesangsmusik und zwar insbesondere jene Palestrinas und seines Umkreises vorherrschen solle, so sei doch das Empfinden dieser alten Meister, die eine Epoche der kirchenmusikalischen Entwicklung von sechs Jahrhunderten umfassen, noch durchaus mittelalterlich und keineswegs immer geeignet, überall zu lebendigem Mitempfinden anzuregen. Der Palestrina-Stil ist also heute nicht mehr der überall und allgemein verständliche Kirchenstil, mit welchem die Zukunft zu rechnen haben wird. Den vollkommenen Ausdruck fand die Kirchenmusik erst wieder in der Kantate, dann im geistlichen Drama, der Passion. Zu dem Höhepunkte gelangte sie in der Matthäus-Passion und in der H-moll-Messe von Johann Sebastian Bach, dessen Stil universell, dessen nachwirkende Kraft sich auf Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner erstreckte. Der Anfang des Bach-Buches bringt in den „Mitteilungen“ noch einen biographischen Essay über „Einen vergessenen Arnstädter Kantor“ Thoma de Flatin, einen Kollegen der Brüder Heinrich Bach und Christoph Bach [Grossvater Seb. Bach's] und Lehrer der beiderseitigen Bach'schen Söhne von Richard Buchmayer; ferner eine Notiz über Bach's Tromba da tirarsi von Curt Sachs (Berlin). Ein Rapport über die gelegentlich des vierten Bach-Festes stattgehabte Mitgliederversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft in Chemnitz 1908 beschliesst das Bach-Buch, das allgemeiner Beachtung recht empfohlen sei.

Alfred Heuss: J. Seb. Bach's Matthäus-Passion.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als im Mai 1908 in Leipzig das Seffner'sche Denkmal Joh. Seb. Bach's enthüllt wurde, erschien aus der Feder von Alfred Heuss eine umfangreiche Denkschrift. Die oben genannte Abhandlung über die Matthäus-Passion ist ein Fragment von jener; sie besonders herausgegeben zu haben, verdient volle Zustimmnng. Denn gerade diese Passionsmusik ist, wie der Verfasser in der Einleitung richtig betont, dasjenige Werk Bach's, das die deutsche Phantasie am stärksten bewegt und auch fernerhin bewegen wird. Vieles wirkt darin zusammen: „Das Evangelium des Matthäus selbst die Sprache Luthers, eine Reihe der schönsten Kirchenlieder, die ganze dramatische Gestaltung, die auf die ältesten Zeiten des deutschen Dramas, nach den mittelalterlichen Mysterien zurückweist, deren höchste Vollendung die Matthäuspassion auch darstellt.“ Heuss' Schrift erfuhr als Teil jener vorgenannten Festschrift eine bedeutende Erweiterung und geht von hermeneutischen Prinzipien aus. Die durch sehr zahlreiche Notenbeispiele unterbrochene, bezw. veranschaulichte Darstellung zeichnet sich durch lebendige Wärme und anregende Sprache aus und wendet sich gleichermassen an die praktischen Musiker wie an die Kunstfreunde, die sich eingehend mit Bach's Kunst, seiner Eigenart und Bedeutung beschäftigen wollen.

Eugen Segnitz.

Pädagogische Lesefrüchte.

Mitgeteilt von

Heinrich Germer.

Zur Logik.

Um den Körper gesund, stark und geschickt zu machen, reicht blosse Aneignung von Nahrungsstoffen nicht aus; blosses Ansammeln von Kenntnissen gibt dem Geiste keine Klarheit, Kraft und Gewandtheit. Beide, Körper und Geist, gelangen nur durch Uebung, durch selbsttätige Regung und Ausgestaltung ihres Organismus zur Vollendung. Zur Uebung des Körpers ist Bewegung nötig, zu der des Geistes das Denken. So dienlich dem Körper eine planmässige, auf anatomisch-physiologischer Einsicht beruhende Gymnastik ist, so dienlich ist dem Geiste eine systematische Uebung nach den Gesetzen der Logik.

Allerdings sind die Gesetze der Logik nichts anderes, als die natürlichen Denkgesetze, also die nämlichen Regeln, denen „der gesunde Menschenverstand“ von selbst folgt. Das innerste

Wesen des Geistes meistern kann die Logik nicht, es hemmen soll sie nicht. Aber die dem Geiste eingeprägten Normen zum Bewusstsein bringen, zu einer umsichtigen und erfolgreichen Anwendung dieser Normen Anleitung geben, das kann und will die Logik. Sie zeigt die Bedingungen und Grenzen der menschlichen Einsicht, sie reinigt das Denken von Trug und Flitter, sie liefert dem Geiste die Gesichtspunkte für seine eigene Arbeit und den Massstab für fremde Denkprodukte, sie gibt dem Urteile Sicherheit und Schärfe, aber auch Bescheidenheit und rücksichtsvolle Milde.

Bedarf jemand der Logik nötiger, als der Lehrer? — Ich glaube nicht. Tausendmal hat man schon gesagt: die Schule soll nicht bloss Kenntnisse übermitteln, sondern auch im Denken üben, sie soll nicht bloss Lernschule, sondern auch Denkschule sein. Sehr richtig! Aber diese Forderungen sind erfolglos, wenn man keine denkenden Lehrer hat, keine Lehrer, denen das Denken zur Gewohnheit geworden ist, die gar nicht anders unterrichten können, als denkend, und deren Schüler daher auch nicht anders lernen können, als denkend. Wer daher den Fortschritt der Menschheit will, der muss auch anregende und geistbildende Lehrer der Jugend wollen. Und da ist es mit einigen auf Treu und Glauben überlieferten Kenntnissen und etwas methodischem Kleinkram nicht genug! Eines der notwendigsten Stücke der Lehrerbildung ist daher die logische Schulung. Denn ohne Logik gibt es auch keine Methodik, da die letztere zu einem guten Teile sich auf die Grundbegriffe der ersteren stützt. Viele methodische Irrtümer und Streitereien würden unterbleiben, andere leicht beseitigt werden, wenn man sich logisch verständigen könnte.

Logik wissen, nützt wenig, besonders dem Lehrer; aber Logik anwenden, nützt viel, besonders dem Lehrer!

Ohne wissenschaftlichen Ernst ist eine durchgreifende Geistesbildung nun einmal unmöglich. Logische Erörterungen wollen nicht bloss durchgelesen sein; sie sind auf ein gründliches Studium berechnet. Was ihnen an Umfang abgeht, das soll der Studierende durch eigenes Denken, eigene Geistesbewegung, freie Verarbeitung des Gegebenen ersetzen. Denn die Logik ist nicht ein Pensum mechanischen Lernens, sondern sie ist zu betreiben als ein Hebel selbsttätiger Geistesgymnastik.

Dr. Fr. Dittes.*)

*) Aus: Schule der Pädagogik, Leipzig und Wien, Verlag von Julius Klinkhardt 1890.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Tauenzienstr. 6.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN W., Kaiserallee 176.

Bianka Morill, Gesangspädagogin. **Dresden,** Münchnerstrasse 17 p.
Ausbildung aller Stimmgattungen nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Berlin W., Ansbacherstrasse 40. I
Ausbildung im Gesang.
Kurse in Sprechstimmbildung und Atemtechnik
(Methode A. Kuypers)
als Grundlage für Deklamations- und Gesangunterricht u. zur Gesundschulung kranker Stimmen.

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique-Rythmique. Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. **BERLIN W., Regensburgerstr. 3.**

Irene von Brennerberg
Violinvirtuosin
erteilt Violin- und Ensemble-Unterricht.
BERLIN W., Pariserstrasse 12.

Valeska Kotschedoff,
BERLIN W., Lützow-Ufer 1 IV.
Klavierunterricht, Theorie, Ensemblespiel, Anleitung zum Lehrberuf. Einzelunterricht. Klassenunterricht.

Bruno Heydrich's Konservatorium für Musik und Theater.
I. Hallesches Konservatorium, Gütchenstr. 20.
Klassen für alle Fächer der Musik und des Theaters.

Schule für höheres Klavierspiel nebst Vorschule
gegründet 1878.
Elisabeth Simon
BRESLAU, Teichstr. 6 I.

Helene Caspar
Unterricht
in Gesang, Klavier und Theorie.
Einführung in die Methode des Schulgesanges.
Vorbereitung für die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
LEIPZIG, Leibnizstr. 22 I.

Theodor Schönberger, Pianist
Hauptlehrer für Klavierspiel
am Stern'schen Konservatorium der Musik.
S.W. 11, Luckenwalderstrasse 11 I.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Luise Soëst
Klavierunterricht.
Privatkurse
zur Vorbereitung auf die Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes.
Cassel, Hohenzollernstrasse 41.

Maria Walter
Gesanglehrerin
BERLIN W., Bülowstr. 89.

Hedwig Wilsnach.
Gesangunterricht
nach Marchesi u. Lilli Lehmann.
BERLIN W. 15, Hohenzollerndamm 6.

Gesangschule Adolf Schulze
Ausbildung für Oper u. Konzert
- BERLIN W. -
Lutherstrasse 29 III.

Konservatorium der Musik, Braunschweig.
Direktion: Erich Wegmann.
Fachschule für individuelle Klaviertechnik.
Das Seminar ist nach dem Unterrichtsplan des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet.
Sonderkurse für Lehrer und Lehrerinnen. Prospekte gratis.

M. u. P. Heller's Conservatorium der Musik
für sämtliche Zweige der Tonkunst
N.W., Alt-Moabit 111.

Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband aufgestellten Unterrichtsplans.
Lehrfächer des Seminars u. a.: Theorie — Musikgeschichte — Formenlehre — Pädagogik u. Methodik — musikal. Akustik (experimentell) — Musikdiktat und Gehörübungen — Musik-Aesthetik — Anatomie der Hand und des Armes u. s. w.
Praktische Unterrichtsübungen.
Aneignung von Unterrichtsroutine durch Unterrichten in der Uebungsschule.
An sämtlichen Seminarfächern können auch Nichtschüler des Conservatoriums teilnehmen.
Beteiligung auch an einzelnen Fächern gestattet (monatl. 3 M.); bei mehreren Fächern Honorarermässigung.
Seminar-Prospekt durch das Sekretariat des Conservatoriums.

Conservatorium St. Ursula
Direktor Eduard Goette
höhere Musiklehranstalt nur für junge Mädchen.
BERLIN SW., Lindenstr. 39. Sprechzeit werktäglich 11—1.

v. Kotzebue'sche Privat-Gesangschule, Dresden, Eisenstuckstrasse 37.
Sprechst. 11-12 Uhr. Dir.: Molly von Kotzebue, Sprechst. 11-12 Uhr.
von 1893—1908 Gesanglehrerin an der Hochschule des Königlichen Conservatoriums zu Dresden.

Musikgruppe Berlin E. V.
Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen.
Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Allmonatlich Sitzung mit musikwissenschaftlichen und künstlerischen Vorträgen, Diskussionen etc. Schüleraufführungen — Unterrichtsvermittlung — Bibliothek — Hilfskasse. Beitrag: 4,50 Mk.; Auswärtige: 3 Mk. Satzungen durch Frl. H. Ribbeck, W., Potsdamerstr. 124. Sprechzeit: Mittwoch 4—5.

Stellenvermittlung der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Centralleitung Berlin W., Luitpoldstr. 43.
Frau Helene Burghausen-Leubuscher.
Vorzüglich ausgebildete und empfohlene Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Theorie) für Institute, Pensionate und Familien, für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Julius Langenbach-Stift in Bonn
Heimathaus für ältere, unbemittelte deutsche Musiklehrerinnen aller Konfessionen, gewährt seinen Mitgliedern freie Wohnung, Heizung und Verpflegung. Auch Nichtmitglieder finden zu vorübergehendem Aufenthalt gute Pension bei mässigen Preisen.
Anfragen sind zu richten an Frau Direktor Langenbach-Bonn.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14. Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

•• Erscheint monatlich zweimal. •• Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 17. **Berlin, 1. September 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

J. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier" und Beethoven's Klaviersonaten.

Aesthetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit.

Von

Prof. Emil Krause.

(Fortsetzung.)

Op. 78, die kurze zweisätzige Fis-dur-Sonate bringt in ihrem Schlusssatz hervorragend technische Schwierigkeiten, die in keinem Verhältnis zu denen des ersten Satzes stehen. Sie beginnt mit einer kurzen, nur 4 Takte füllenden Adagio-Einleitung, die so stimmungsvoll in das „Allegro, ma non troppo" führt, dass man kaum die Zeitmassveränderung spürt, namentlich dann nicht, wenn das „Allegro, ma non troppo" im richtig ruhigen Zeitmass gegeben wird. Erst im weiteren Verlaufe hat dieser erste Satz sich lebendiger zu entfalten, doch darf das Tempo, das ein ruhiges Fortschreiten fordert, die natürlich ästhetische Grenze nicht überschreiten. Die Fis-dur-Sonate weist nicht nur geistig, sondern auch in der Klavierbehandlung wie op. 81 und 90 auf Beethoven's letzte Sonaten hin. Die Wiederholung des zweiten Teils im ersten Satze von op. 78 ist aus denselben Gründen wie bei op. 10 No. 2 zu streichen.

Die d-moll-Sonate op. 31 No. 2 ist des schwierigen ersten Satzes wegen erst hier eingereiht worden. Diese Rezitativsonate überragt an Bedeutung überdies alle Sonaten bis zu op. 57 und kann nur bei vollster Beherrschung der Technik zum Ausdruck gelangen, um so mehr, da auch hierauf die Auffassung selbst beruht. Die geistige Einheit der Sätze untereinander wird nur dann zum Bewusstsein kommen, wenn Ausdruck und Technik den gleich hohen Grad der Reife erlangt haben. Inbezug auf die Terzmodulation, der bei op. 31 No. 1 gedacht wurde, sei hier angeführt: der erste Satz beginnt in d-moll, die Durchführung geht von D-dur nach Fis-dur, fis-moll, dann über a nach d-moll zurück. Der langsame Satz steht in der grossen Unterterz B-dur. Das Rezitativ im ersten Satz erscheint hier zuerst in der Sonate, man begegnet dem Rezitativ erst wieder in op. 101 und 110, womit in op. 31 No. 2 ein Hinweis auf die letzten Sonaten gegeben ist.

Die beiden Sonaten op. 27 No. 1 Es-dur, No. 2 cis-moll, denen die Bezeichnung gegeben quasi una fantasia, sind mehr als andere Sonaten als einsätzig zu bezeichnen, insbesondere die Es-dur-Sonate, die, wie schon in der Einleitung betont, aus nur einem auf der Tonika und Dominante stehenden Motiv sich entwickelt. Die Es-dur-Sonate ist ein Variationenwerk im vollen Sinne; die bei Beethoven so oft auftretende Tonartfolge der grossen und kleinen Terz (erst die kleine, dann die grosse Terz) ist auch hier vorherrschend (Satz 1: Es-dur, C-dur, Es-dur — Satz 2: c-moll, As-dur, c-moll, C-dur — Satz 3: As-dur — Satz 4: Es-dur). Ein enges, geistiges Band vereinigt die Variationen des ersten Satzes mit den übrigen Teilen. Das aus zwei Teilen bestehende Anfangsthema erscheint sofort variiert in der darauf folgenden Kantilene. Und diese Kantilene ist eng verwandt mit dem Thema des Adagio und dem kurzen Adagio vor Schluss des Finale. Die herrliche C-dur-Stelle im ersten Satz nach der Kantilene weist auf die Allegro-Variationen C-dur im ersten Satz hin. Der zweite Satz c-moll schliesst (erinnernd an das C-dur im ersten Satz) in C-dur. Das As-dur-Trio des zweiten Satzes ist eine Variante des Hauptthemas des ersten, ebenso ist der zweite Teil des Hauptthemas des Finale eine Variation des zweiten Teils des Hauptthemas des ersten Satzes. — In der cis-moll-Sonate ist das Hauptthema des zu Anfang stehenden Adagio identisch mit dem Hauptthema des in Sonatenform gehaltenen Schlusssatzes; überdies lassen sich andere harmonische Beziehungen zwischen dem ersten und letzten Satz nachweisen, z. B. das wiederholte Auftreten des Sextakkordes Fis A D — Cis E A, das Verweilen auf dem Orgelpunkt Gis etc. Das zwischen den Ecksätzen stehende Allegretto in der Form des Menuett erscheint wie ein milder Sonnenblick am wolkenschweren Himmel. — Beide Sonaten op. 27 fordern neben der Durchgeistigung des Vortrags volle technische Beherrschung. Ihr Schwierigkeitsgrad steht strenggenommen noch höher als der der Programmsonate op. 81a „Les Adieux, l'Absence et le Retour", obschon op. 81a wieder in anderer Beziehung stellenweis noch technisch höhere Ansprüche, insbesondere im ersten Satz stellt. In op. 81a und op. 90 kommen Stellen vor, wo die durch den Zusammenklang zweier Harmonien hervorgerufene Dissonanz, wie sie mehrfach in dem grossen Fünfgestirn der letzten Sonaten auftritt, neben der Durchgeistigung des Spiels die volle technische Beherrschung fordert. In op. 90 wird wie bei op. 57, appassionata, auf die Wiederholung des ersten Satzteiles verzichtet, wie dies sonst in den Sonaten nicht vorkommt. Das Gedicht drängt ohne Repetition des ersten Teiles in beiden Werken zum entschiedenen Fortgang und Abschluss. Op. 90 bringt technisch eine nahezu unübersteigliche Schwierigkeit bei der Begleitung des zweiten Themas im ersten Satz, wie ferner bei der Verengung des Motivs am Schluss der Durchführung. Die erste dieser beiden Stellen muss für kleinere Hände eine Abänderung erfahren, wie diese beispielsweise Ignaz Moscheles, von Bülow und Carl Reinecke angegeben. Die Reihenfolge dieser letzten vier Sonaten ist nicht genau zu präzisieren. Vielleicht würde sogar mancher die cis-moll-Sonate op. 27 No. 2 trotz der technischen Schwierigkeit des Finale noch vor op. 31 No. 2 stellen. Die e-moll-Sonate op. 90 bietet im ersten Satz bei den oben angegebenen Stellen technisch wie musikalisch so grosse Schwierigkeiten, dass sie entschieden als die letzte dieser vier Sonaten zu bezeichnen ist. Hier wie in andern der vorher kurz besprochenen Sonaten steht das schwierig Auszuführende neben dem technisch leichter Spielbaren, denn der letzte Satz der e-moll-Sonate, der wie ein leiser Frühlingshauch anhebt und auch in ausgedehnter Weise in dieser Stimmung verharrt, bietet nicht annähernd die gleichschwierigen Stellen wie der erste Satz.

Wenn auch die beiden grossen Sonaten op. 53 C-dur und op. 57 f-moll, appassionata inbezug auf die technische Ausführung die As-dur-Sonate op. 110 und vielleicht auch die A-dur-Sonate op. 101 noch überragen, müssen sie doch vorher angeführt werden als Werke, die sich besonders der vielen Passagen wegen für den öffentlichen Vortrag eignen. In beiden Sonaten erblickt der Virtuose jedoch leider nur zu oft infolge der vielen Neuerungen in der Behandlung des Instruments den Kulminationspunkt seiner Wiedergabe in der Ueberwindung der Passagen, womit er jedoch diesen Tongedichten in keiner Weise gerecht wird. Denn die Passagen, so Reiches und Mannigfaltiges sie auch enthalten, sind keineswegs äusserlich aufzufassen, da sie sich aus den Grundmotiven ergeben. Die C-dur-Sonate mit ihrem herrlichen, sich auf chromatisches Fortschreiten stützenden Intermezzo gipfelt unverkennbar in der Bravour der Technik, bietet aber ausserdem besonders im ersten Satze

orchestral manches Ausserordentliche, das sich zum Teil auf das Arpeggio gründet. So ist z. B. das erste Thema in seinem wiederholten Anschlag des Dreiklangs und bei seinem zweiten Auftreten durch das arpeggierte Anschlagen des Dreiklangs als Orchesterklang aufzufassen. Vollständig für Orchester gedacht ist der Uebergang auf G von der Durchführung zur Wiederkehr des Hauptthemas. Hier wie bei op. 31 No. 1 erscheint das zweite Thema in der grossen Oberterz. Beethoven hatte ursprünglich das bekannte „Andante favori“ als zweiten Satz dieser Sonate bestimmt, stellte jedoch das kurze, den letzten Satz einleitende Intermezzo der knapperen Fassung wegen zwischen die beiden umfangreichen Hauptsätze. Op. 57 ist der C-dur Sonate an Bedeutung noch überlegen. Ihr erster Satz verzichtet zum erstenmal in der Reihe der Klaviersonaten auf die Wiederholung des ersten Teiles (schon in der Sonate für Klavier und Violine op. 30 No. 2 kam das Gleiche vor). Im Einvernehmen damit steht in der Appassionata der breit ausgedehnte Schluss des Satzes, wodurch der formale Aufbau noch erhöhte künstlerische Bedeutung empfängt. Die Wiederholung des zweiten Teils des Finale ist zu streichen, denn ihre Angabe beruht ohne Zweifel auf einem Irrtum. Physisch ist der letzte Satz mit beiden Repetitionen überhaupt nicht ausführbar, um so weniger, da die Coda noch grossen Aufwand von Kraft fordert. Wie in der C-dur-Sonate ist auch der zweite Satz der Appassionata, dies zum Himmel anstrebende Gebet, als ein das Finale einleitendes Intermezzo aufzufassen. Diese Des-dur-Variationen, die von der unteren Lage zur höheren aufsteigend und sich dann wieder zur Tiefe hinabsenken, sind in ihren Passagen (Variation 2 und 3) rein akkordlich, nicht spieltechnisch aufzufassen. Die Einheit der Sätze tritt am markantesten beim Des und C im ersten und letzten Satze auf. Auf das Des-dur der Variationen wird schon bei der Des-dur-Stelle in der Durchführung des ersten Satzes hingewiesen. Die Coda des ersten Satzes ist geistig verwandt mit der Coda des Finale. Von allen Applikaturen, die für die Sechzehntelfigur beim Hauptthema des Finale in den verschiedenen Ausgaben angegeben sind, ist die von Knorr (in der Bülow-Ausgabe) die beste.

Die letzten fünf Sonaten — man bezeichnet sie, wie die fünf letzten Streichquartette als „grosses Fünfgestirn“ — bieten, abgesehen von der die höchsten Ansprüche stellenden geistigen Vertiefung auch rein technisch gleich grosse Schwierigkeiten, mit Ausnahme der gewaltigen Sonate op. 106, die als die schwierigste anzusehen ist. Die technisch aufsteigende Aufeinanderfolge von op. 101, 109, 110 und 111 lässt sich daher nicht genau angeben. Neue formale Gestaltung, Bevorzugung der Variation und Fuge sind in allen fünf vorherrschend, und was die Technik des Spiels betrifft, so stützen sich die Anforderungen an die Ueberwältigung derselben auch auf manches Neue, das die Beethoven'sche Klaviertechnik bisher nicht enthielt. Stehen schon op. 57 und auch op. 53 inbezug auf Neuerungen in der Technik ausserordentlich hoch, so ist dies noch mehr bei den fünf letzten Sonaten der Fall. Ueberall — und das muss hier nochmals betont werden — bleibt die rapide Passage und alles, was mit ihr zusammenhängt, trotz der klaviermässigen Behandlung doch unter dem motivischen Grundgedanken, so dass gerade diese Tongedichte noch mehr als alle voraufgegangenen orchestral empfunden erscheinen. Nichts, das beim flüchtigen Durchgehen sich nur als rein technisch zu erkennen gibt, ist äusserlich virtuos aufzufassen, es entwickelt sich alles vielmehr aus der Durchgeistigung der Themen in kontrapunktischer Vielgestaltung. Von den wenigen andern Klavierstücken Beethoven's aus dieser Zeit, Bagatellen op. 119, Bagatellen op. 126, Rondo a capriccio op. 129, gehören ausser den genannten Werken nur die umfangreichen, ein Jahr nach der c-moll-Sonate op. 111 geschriebenen 33 Variationen über den C-dur-Walzer von A. Diabelli, op. 120, vollständig zu dieser in die letzte Schaffensperiode fallende Klaviermusik, denn nur der kleinste Teil der Bagatellen (von op. 119 und ebenso von op. 126 nur No. 6) fällt in diese Zeit. Ueber die Entstehung des Rondo a capriccio liegt keine Aufzeichnung vor, doch ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass dies von Geist und Humor übersprudelnde Werk, das W. von Lenz eigentümlicher Weise in eine frühere Zeit verlegt, auch zu Beethoven's letzten Klavierkompositionen gehört. Hiervon geben viele charakteristische Züge vollgültige Beweise.

(Schluss folgt.)

Zur Berufung Hermann Kretzschmar's.

Von

Anna Morsch.

Die Berufung Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar's zum Direktor der Königl. Hochschule für Musik wurde in der vorigen Nummer des „Kl.-L." nur durch eine kurze Notiz gemeldet, die Nachricht fiel in die Sommerfrische und kam so überraschend, dass man fast geneigt war an ihrer Wahrheit zu zweifeln. Aber die Tatsache steht fest und mit ruhiger Sicherheit kann man sich der Bedeutung bewusst werden, die diese Berufung einer so hervorragenden, universell begabten Persönlichkeit an die Spitze des musikalischen Bildungswesens für die Zukunft unserer Musik in sich trägt. Als geistiger Führer auf dem Gebiete der Musikwissenschaft und der deutschen Musikpflege durch Wort und Schrift war Kretzschmar seit langem bekannt und gewürdigt; neben seinen grundlegenden musikwissenschaftlichen Arbeiten: „Führer durch den Konzertsaal" und anderen, hat wohl kein Werk eine, wenn auch nicht reklamehaft laute, doch desto tiefere und nachhaltigere Wirkung geübt, wie seine „Musikalischen Zeitfragen" (1903, C. F. Peters, Leipzig). In ihnen hat Kretzschmar zusammengefasst, was unserer Tonkunst nottut; mit Klarheit und Objektivität bezeichnet er die Schäden und die gefährdeten Punkte, er rückt sie in historische Beleuchtung, präzisiert kurz und scharf den Entwicklungsgang unter den kulturellen Strömungen der Zeit, aber er klagt nicht und tadelt nicht allein, sondern weiss überall die Richtlinien anzugeben, die zur Besserung führen können. Die Mehrheit der Kapitel behandeln das Bildungswesen: den Schulgesangunterricht, den musikalischen Privatunterricht, die Ausbildung der Fachmusiker, die Musik auf den Universitäten usw.

Zwei Jahre vor dem Erscheinen des Werkes war dem Preussischen Kultusministerium eine mit 2000 Unterschriften versehene „Petition um Einführung einer staatlichen Prüfung der Musiklehrenden" eingereicht; Kretzschmar, der der Bewegung aufmerksam gefolgt, sagt dazu: „Unter den Musiklehrern selbst sind in jüngster Zeit die Gebrechen des musikalischen Privatunterrichts offen zugestanden und zu ihrer Beseitigung staatliche Prüfungen verlangt worden. Das Pfuschertum würde damit noch lange nicht ausgerottet, aber es würde ihm ein empfindlicher Schlag versetzt, dem besseren Teil des Publikums ein Schutz und eine Warnungstafel geboten sein. Auch der Durchführung der Massregel durch Landes- oder Reichsgesetze sollten unüberwindliche Hindernisse nicht im Wege stehen. Jedenfalls ist der Antrag als vereinzeltes Zeichen des Verständnisses für richtige musikalische Zeitfragen, als Ausdruck gesunden Standesbewusstseins sehr erfreulich."

Die passive Haltung der Regierung der Petition gegenüber liess damals bekanntlich die Musiklehrenden zu dem Akt der Selbsthilfe greifen, der „Musikpädagogische Verband" konstituierte sich 1903 mit der Tendenz, den Musiklehrstand auf Grund einer vertieften allgemeinen und musikwissenschaftlichen Bildung zu heben, die Seminare an den Konservatorien zu diesem Zweck zu reorganisieren und private Prüfungen unter Heranziehung von unparteiischen Prüfungskommissaren einzuführen.

Die Gründung des Verbandes vollzog sich verhältnismässig leicht und schnell, die Zeitströmung drängte nach Reformen auf dem Gebiete des Musikunterrichtswesens, Schwierigkeit bereitete nur der grundlegende Faktor: Die allgemeine wissenschaftliche Bildung. Auch hier hatte Kretzschmar das Leitwort gesprochen, auf das sich schon Besucher des vom jungen Verbande einberufenen I. Musikpädagogischen Kongresses stützten, als wieder der Versuch gemacht wurde, die allgemeine wissenschaftliche Bildung bei der Reformfrage auszuschalten. Er schreibt in dem Kapitel, welches dem Reformbedürfnis der Konservatorien gewidmet ist: „Unsere deutschen Konservatorien versäumen es, die Unterlage alles künstlerischen Leistens zu sichern: Die allgemeine Bildung. Auf den italienischen Konservatorien war sie von jeher und ist noch heute sehr breit vertreten. Auch das Prager Konservatorium hatte, auf dem Lehrplan wenigstens, noch Religion, Deutsch, Arithmetik, Naturgeschichte, Logik, Geographie, Geschichte, Prosodie, Metrik, Poesie und Aesthetik, Musikgeschichte, italienische Sprache. Heute ist auf den deutschen Konservatorien von dieser literarischen Abteilung nur Geschichte und Aesthetik der Musik und italienische Sprache geblieben. Das Italienische ist fakultativ. In Geschichte und Aesthetik wird wenig oder nichts erreicht, an vielen Konservatorien fehlt es an geeigneten Lehrkräften dafür, an fast allen an den nötigen Anschauungsmitteln und Kontrolleinrichtungen. Mehr noch: Der Mehrzahl der Schüler gebricht es an der für diese Fächer erforderlichen Vorbildung. Die Berliner Königl. Hochschule für Musik ist das einzige Konservatorium, das sich der allgemeinen Bildung seiner Zöglinge vergewissert, indem es den Berechtigungsschein zum einjährigen Dienst zur Aufnahmebedingung macht. Die andern kümmern sich um diesen Punkt nicht und laden damit eine schwere Schuld auf sich!"

Wenn eine Persönlichkeit mit solchen Anschauungen jetzt vom Kultusministerium an die Spitze der Königl. Musikbildungsanstalt gestellt

wird, so darf es als Beweis gelten, dass es sich damals den dringenden Mahnrufen der Zeit nicht verschlossen hatte, sondern dass es nur zögerte, bis es den berufenen Vertreter der erbetenen Reformen gefunden hatte. Es ist wohl selbstredend, dass fortan die Forderung der allgemeinen Bildung nicht mehr als Sinekure der Königl. Hochschule betrachtet werden wird, sondern dass Kretzschmar, der in ihrem Fehlen eine schwere Gefahr für die Zukunft der Tonkunst sieht, sie auch energisch für sämtliche führende deutsche Konservatorien befürworten wird. So darf der Musikpädagogische Verband, der die Aufnahme in seine Seminare von dem Besitz des Einjährigen-Zeugnisses, sowie der absolvierten höheren Mädchenschule abhängig macht und speziell dieses einen Punktes wegen heisse Kämpfe zu bestehen hatte und noch beständig hat, jetzt mit weit grösserer Ruhe und Sicherheit der Weiterentwicklung entgegensehen, denn auch sein weiteres Streben, die Hilfe des Staates zu erlangen, wird von Kretzschmar als berechtigt anerkannt. In seinem Schlusswort „Stand oder Staat" schreibt er: „Es ist eine Existenzfrage für die Musik, dass der Staat den Stand mit seiner Autorität, mit seiner Polizeigewalt unterstützt, dass er die Berufsmusiker erst in einem wirklichen, organisierten Stand sammelt, sei es gütlich oder zwangsweise. Es ist dann Sache der Vertretung dieses Standes, die Angelegenheiten, welche die Musiker und Musikfreunde nicht allein erledigen können, ordnungsmässig den Regierungsorganen zu unterbreiten. In der Hauptsache werden sie sich auf das Bildungswesen beschränken." . . . . „Der ungeheure Einfluss, den die Musik auf den Charakter des Volks ausübt, rechtfertigt, ja er nötigt dazu, dass der Staat ihre Pflege nicht bloss beachtet, sondern dass er die Kontrolle und Verantwortung übernimmt."

So steht es wohl ausser Zweifel, dass das musikalische Bildungswesen einer besseren und gesicherteren Zukunft entgegengeht und dass die angebahnten Reformbestrebungen einer privaten Vereinigung, die auf Kretzschmar'schen Anschauungen basieren, bald den erbetenen behördlichen Schutz erhalten werden. Ist es doch ein Zeichen der Zeit, dass auch von Zeitschriften, die sich den bisherigen Bestrebungen gegenüber abwartend verhielten, Kretzschmar's Berufung als ausserordentlich bedeutsam für notwendige Reformen im musikalischen Unterrichtswesen hingestellt wird und sie sich ganz auf seinen Standpunkt stellen. So bringt die „Vossische Zeitung" aus seinem Kapitel über die „Ausbildung der Fachmusiker" ein längeres Resumé, das ich hier zum Schluss um so lieber zum Abdruck bringe, als es die Wesenheit und die Heranziehung des Geschichtlichen in Kretzschmar's Definitionen zu lichtvoller Einsicht bringt. Der nicht gezeichnete Artikel lautet:

„Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, der treffliche Leiter des königl. Instituts für Kirchenmusik und Ordinarius der Musikwissenschaften an der Friedrich-Wilhelm-Universität, ist nun jetzt auch an die Spitze der königl. Hochschule für Musik getreten. Welche Wandlungen und Neuerungen der Anstalt bevorstehen, lässt sich am besten der programmatisch bedeutsamen Untersuchung über die „Ausbildung der Fachmusiker" entnehmen, die man in Kretzschmar's „Musikalischen Zeitfragen" (Leipzig; bei C. F. Peters) findet. In der Hauptsache, meint der Gelehrte, werden die jungen Musiker stets auf den Besuch von Schulen angewiesen sein. Schon das frühe Mittelalter kennt solche Anstalten. Man denke an die päpstliche Sängerschule in Rom, an die Sängerschule von St. Gallen und die Maitrise de notre dame in Paris. Zu den Mitgliedern solcher Sängerschulen und Chöre zählten Tonsetzer vom Range eines Notker Balbulus, eines Dufay, eines Palestrina. Um die Reformationszeit traten zu diesen Körperschaften in Deutschland die Schulchöre der Lateinschulen, die gemeinsam mit den Kapellknabeninstituten der Residenzen bis über's Ende des 18. Jahrhunderts hinaus fast das ganze protestantische und katholische Deutschland mit Kantoren und Organisten versorgten. Den Instrumentalisten boten die Stadtpfeifereien Gelegenheit, sich auszubilden. Städtchen wie Merseburg, Pirna, Radeberg waren es, wo Quantz als Lehrling und Geselle zuerst Vivaldische Konzerte hörte und übte. Mit dem Aufkommen der italienischen Oper setzt eine Wandlung ein Die Musiker, die sich die moderne Kunst aneignen wollten, mussten über die Alpen ziehen; wer zu Hause blieb, dem waren auch die höheren Posten verschlossen. Man bemühte sich vergebens, in Deutschland den Vorsprung der Italiener einzuholen. Schliesslich galt der bloss deutsch gebildete Musiker wenig, der deutsche Sänger gar nichts mehr, bis uns die Wiener Sinfonie und die Weber'sche Oper von dieser Fremdherrschaft befreiten. An Aeusserungen des Unwillens über den Vorrang der Welschen — die heftigsten finden sich vielleicht in Mozart's Briefen — liessen es die deutschen Musiker nicht fehlen; aber die Ursache der italienischen Ueberlegenheit (ihre ausgezeichneten Konservatorien) erkannten sie immerhin spät; erst 1810 wurde nämlich in Prag die erste deutsche Anstalt dieser Art gegründet, der sechs Jahre später das Wiener Konservatorium folgte. Nach den Karlsbader Beschlüssen kam es zunächst nicht zu weiteren Gründungen, bis Mendelssohn 1843 die Leipziger Musikschule errichtete, der sich in den fünfziger Jahren die Konservatorien von Köln, Berlin und anderen Städte anreihten. Diese Konservatorien haben die technische Leistungsfähigkeit mächtig gesteigert. Ihnen haben wir es zu danken, dass die alten collegia musica wenigstens einigermassen durch Berufsorchester ersetzt werden konnten, dass heute nicht mehr über die Schwierigkeit Bach'scher, Beethoven'scher, Schubert'scher, Schumann'scher Musik geklagt wird, dass Wagner-

sche Musikdramen sich über die grossen Residenzen hinaus verbreiten konnten, dass Militärkapellen Liszt und R. Strauss spielen. Und selbst, wenn der Privatunterricht die für den Zukunftsbedarf erforderliche Menge von Berufsmusikern liefern könnte, gewichtige Vorzüge des Konservatoriums würden ihm doch fehlen: der Wetteifer nämlich, der gemeinsamem Lernen entspringt, die Förderung durch Beispiel und Vergleich, endlich die Gelegenheit zu einer vielseitigen Ausbildung, die Möglichkeit, nicht bloss für ein Hauptfach, sondern auch für die dazu gehörigen oder von persönlicher Neigung gewiesenen Nebenfächer gute Lehrer und Meister zu finden. Aber die deutschen Konservatorien sichern sich nicht die Grundlage dieser Vielseitigkeit: die allgemeine Bildung. Die Berliner königl. Hochschule ist die einzige, die von ihren Zöglingen den Berechtigungsschein zum einjährigen Dienst verlangt. Der Stand ist heute intellektuell und sittlich weit unter das Niveau der Schulchorzeit gesunken. Und doch hängt die Güte der Leistung mit von dem menschlichen Fundament ab. Dem Mangel an allgemeiner Bildung entspringt Geistlosigkeit der Aufführungen und Vorträge, Kleben am Sinnlichen und Formellen, ihm entspringt die Unwissenheit und die Not um Ideen, die in den Programmen unserer Konzertinstitute so oft zutage tritt, ihm auch die Unfähigkeit der Musiker, rechtzeitig ausgefahrene Geleise des Musikbetriebs zu verlassen, Reformen zu verlangen und durchzuführen. Grösser würden auch die rein musikalischen Lehrerfolge sein, wenn sich die Methoden auf der Höhe der Zeit hielten. Die Konservatorien müssten in der Spezialisierung der Fächer wie in ihrem Zusammengreifen noch weiter gehen. Es genügt nicht, schlechtweg Orgelspieler auszubilden, sondern der Unterricht muss die Konzertorganisten von den Kirchenorganisten absondern. Es genügt auch nicht, Uebung im Dirigieren zu versprechen, sondern für Operndirigenten, Chordirigenten und Orchesterleiter wären drei verschiedene Kurse einzurichten. Es ist weiter bedauerlich, wenn der Klavierlehrer nie nach Harmonie und Formenlehre fragt und der Theorielehrer immer nur schriftlich arbeiten lässt. Man richte ferner den Sinn der Zöglinge beizeiten auf praktisch erreichbare Lebensstellungen und sorge dafür, dass sie das Schicksal des Lehrberufes nicht als eine Strandung, sondern als eine Mission betrachten lernen. Empfindlich ist auch der Mangel an geschichtlichen Interessen, für den vornehmlich der einer gründlichen Umgestaltung bedürftige Theorieunterricht verantwortlich ist. Die Lehrer der Harmonie, des Kontrapunktes und der Komposition sind zumeist getrennte Persönlichkeiten. Es fällt dem Harmoniker manchmal sein Leben lang nicht ein, dass sich die Bässe und Grundstimmen auch in anderen, in lebendigeren Rhythmen als den ewigen halben Noten ausdrücken lassen, dass er den cantus firmus einmal einer Bach'schen Kantate oder einer Händelschen Arie entlehnen könnte und es zu den Hauptaufgaben zählt, auf die Verwendung kontrapunktischer Probleme in den Meisterwerken zu verweisen. Dazu kommt ein stark scholastischer Zug in der deutschen Theorie, ihre Vernachlässigung von Melodik und Rhythmik überhaupt . . . Die Konservatorien sind eben, wie man sieht, reformbedürftig. Anzustreben wären vor allem eine wirtschaftlich unabhängige Stellung der Institute, eine strengere Prüfung bei Aufnahme und Abgang und eine Modernisierung des theoretischen Unterrichts."

Soweit die „Vossische Zeitung". Andere werden folgen. Aber auch aus anderen Kreisen, von Konservatorienleitern, die dem Verbande nicht angehören, ertönen Stimmen, die auf die erhöhten Aufgaben und Ziele der Bildungsanstalten hinweisen und die Verantwortung betonen, die den Führern in der Ausbildung der ihnen anvertrauten Zöglinge erwächst. Dieses Besinnen auf die eigene Mission gehört zu den erfreulichsten Zeichen der Zeit. Davon ein andermal.

Wie hören wir Musik?

Von

Karl Hallwachs.

(Fortsetzung.)

Schumann und Schubert, obwohl innerlich verwandt, äussern sich auf ganz verschiedene Weise. Während Schubert's musikalische Stimmung durch das Gedicht angeregt wird, schafft Schumann aus seiner Stimmung heraus; er wählt das Gedicht, das seiner Stimmung entspricht. Seine Lyrik ist subjektiver empfunden, aber weniger wechselreich als die Schubert's. Wie Brahms ist Schumann träumerischer Natur. Seine Hochachtung für den Dichter ist anzuerkennen. Er hält sich nicht bei dem Gesamtbilde auf, wie Schubert oder Bach, sondern deutet nur die allgemeine Stimmung an. Brahms ist über Schubert und Schumann nicht hinausgegangen. Seine melodische Erfindung ist sehr stark, seine Farben sind blühend. Charakteristisch für seine Begleitungen sind die Synkope und die nachschlagende Note. In seinen Liedern herrscht eine grosse Sangesfreudigkeit. Er ist

Meister in den Liedern ritterlicher Art. So ist der Cyklus seiner Magellonen-Lieder wohl als Höhepunkt seines lyrischen Schaffens zu betrachten.

Ist Schubert Schöpfer und Meister des Liedes, so ist Hugo Wolf der Vollender. Er hat sich von jeder formalen Fessel befreit und eine neue Ausdrucksform geschaffen. Ihm ist die Dichtung alles und die Musik nur das Mittel zur Erhöhung der Ausdruckskraft. Er hat kein Interesse an melodischer Erfindung, verfolgt aber die geheimsten Gänge des Dichtungsgehaltes. Er findet bei jedem Dichter den Stimmungskern, der sich für ihn sofort in ein musikalisches Motiv verwandelt. Mit der Bedeutung und Plastik seiner Motive verbindet sich eine wertvolle kontrapunktische Arbeit. Die Harmonie ist breit und kühn, die Melodik von edelstem Schwunge, die Deklamation tadellos. Das Klavier hat sich von der Singstimme völlig frei gemacht und geht eigene Wege.

Feinsinnige Meister sind Robert Franz, Peter Cornelius, Hugo Brückler, Adolf Jensen. Letzterer weist einen glänzenden Klaviersatz der Begleitung auf; Brückler, der fast unbekannte, 1876 verstorbene Liederkomponist, ist nicht nach Verdienst gewürdigt; Robert Franz wird teils überschätzt, teils zu wenig beachtet. Zu den neueren Komponisten zählen noch Arnold Mendelssohn, Otto Vriesländer, Richard Strauss. Bei Strauss fällt der Mangel edler, melodischer Bildung am meisten auf. Seine Stärke liegt im Heroischen, in der kraftvollen Gestaltung; er arbeitet mehr auf dekorative Wirkung hin als aus innerlichem Empfinden heraus. Doch findet man bei ihm neben weniger feinen auch zarte Gebilde.

Rubinstein's Lieder sind mehr Salonmusik. Zu den Komponisten, die für das Tagesbedürfnis arbeiten, gehören solche in der Art von Abt, Küken, Meyer-Helmund, Bohn, Lassen. Hildach's Lyrik ist schon anständiger und natürlicher. Im allgemeinen zeugt das Lied der Gegenwart von einem bedenklichen Tiefstande des deutschen Gemütslebens. Das deutsche Lied ist einem Garten gleich, der neben schönen Blumen Unkraut aufweist. Es ist etwas Einziges in seiner Art, aber in seiner Vollendung nur an wenige Namen geknüpft. Weil man selbst wirken, seine Person in den Vordergrund stellen will, greift man zu Minderwertigem, anstatt den grossen Schatz wertvoller Gaben auszunutzen. Und doch soll das deutsche Lied unser inneres Leben nicht verflachen, sondern vertiefen und veredeln.

Der religiöse Kultus ist die heilige Quelle, aus welcher Oratorium und Oper hervorgegangen sind. Die Erzählung der Leidensgeschichte Christi hat den ersten Anfängen des Oratoriums zum Vorbilde gedient, aus ihr haben sich auch die Kunstwerke Bach's und Händel's entwickelt. Neben der Verwertung der Passionsgeschichte entstand das Verlangen, auch andere Stoffe dramatisch darzustellen. Das Oratorium ist ein episch-lyrisches Klanggebilde, dem als Text ein biblischer, geschichtlicher oder sagenhafter Vorgang zugrunde liegt. Inhaltlich verwandt ist ihm die Kantate, die kürzer als das Oratorium und vorwiegend lyrischer Natur ist. Die epische Handlung bietet dem Oratorium den Rahmen, der die Anzahl von Chören, Arien und Gesängen rechtfertigen soll. Das dramatische Leben fehlt dem Oratorium nicht, doch offenbart es sich nicht wie in der Oper durch sichtbare Darstellung der Handlung. Es lässt vielmehr die Handlung in der Vorstellung des Hörers entstehen.

Wir unterscheiden zwischen geistlichen und weltlichen Oratorien, zwischen solchen, die ihre Stoffe der Bibel, oder solchen, die sie der Geschichte, Sage oder freien Erfindung entnehmen. Die grössesten Meister des Oratoriums sind Händel, Bach und Haydn.

Händel's Oratorien zeichnen sich durch charakteristischen Ausdruck und leidenschaftlichen Schwung aus. Er charakterisiert nicht im einzelnen, geht nicht so in die Tiefe wie Bach, aber die Gesamtstimmung trifft er in erschöpfender Weise. Tritt die Bedeutung seiner Soli auch gegen die der Chöre zurück, so sind sie doch von grosser Gefühlswärme. Seine schlagende Charakteristik liegt in der Melodieführung.

Der „Messias" ist das vollkommenste aller Oratorien. Die Ueberfülle musikalischer Schönheit, die weise Verteilung der Chöre und Soli, selbst die Ausführung des Textbuches tragen wesentlich zu seiner Bedeutung bei. Bach's Passionen und Kantaten sind aus dem Kultus der evangelischen Kirche herausgewachsen. Bei ihm ist alles vertiefte seelische Betrachtung. Er ist Lyriker und weiss die tiefen Gemütserregungen lebendig zu gestalten. Trotzdem ist er auch der grösseste Dramatiker, nicht in dem Sinne, Aeusseres darzustellen, sondern Inneres zu veranschaulichen. Sein Verhältnis zum Worte ist immer wahr; wo es angeht, ist er dem Worte gegenüber getreu. Seine Rezitative sind sinngemäss, die Charakterisierung jedes einzelnes Zuges, die lebendige Schilderung jedes Vorgangs oder Stimmungswechsels bewundernswert. Mit den einfachsten Mitteln erzielt er die grossartigsten Wirkungen. Mit dem rein klanglichen Geniessen kommt man bei Bach nicht weiter; dazu ist seine Kunst zu tiefgründig.

Im Gegensatz zu Händel und Bach ist Haydn's Oratorium mehr Idyll, weltliches Kunstwerk. Seine „Schöpfung" und „Jahreszeiten" spiegeln ein überreiches Genie wieder. Von köstlicher Frische und Anschaulichkeit ist seine Schilderung des Naturlebens; er ist Meister in der Tonmalerei.

Von allen Nachfolgern hat keiner diese drei Meister zu erreichen vermocht. Die poetischste Blüte ist Schumann's „Paradies und die Peri";

in Mendelssohn's „Paulus" und „Elias" bewundern wir die Behandlung des Chorsatzes; Bruch, der seinen Ausgangspunkt von Mendelssohn nimmt, erreicht in der Verbindung von Chor und Solostimmen eine noch tiefere Wirkung als dieser.

Die Oper ist eine Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik, Schauspiel und Malerei. Ihre Kunstform ist schon bei den Griechen zu finden; sie ist eine Wiedergeburt des griechischen Dramas. Die erste Oper, die vollständig erhalten geblieben, ist „Euridike" von Jacopo Peri (1600). Für die Entwicklung der Oper sind die Namen Peri, Monteverdi, Scarlatti, Cesti, Pergolesi und Lully bemerkenswert, ferner Schütz, Keiser, Händel und Telemann. In erster Linie handelte es sich aber bei diesen Opern darum, die Kehlfertigkeit und Stimme des Sängers ins beste Licht zu stellen. Erst Gluck erkannte, dass die Oper befähigt sei, tieferen, idealeren Gehalt aufzunehmen. Er erhebt die Oper zur lebendigen Tat; sein hohes bewusstes künstlerisches Streben verachtet die Mode; es ist der Ewigkeit zugekehrt. Keiner zeigt wie er die Mässigung, den auf das Ganze gerichteten Blick, das klare Verständnis. Er weiss das Wesentliche jeder Persönlichkeit darzustellen und zu entwickeln, die Instrumente weise zu verteilen und den verschiedenen Stimmen beizugeben, die Hauptwirkungen bis zum rechten Augenblick aufzusparen. Intelligenz und Konsequenz sind die Wahrzeichen seines Schaffens. Die vormals schleppende Handlung hat er in Fluss gebracht, die Texte sorgsam ausgewählt. Das Zauberreich der Poesie zu betreten, war ihm freilich nicht gegeben wie Mozart; seine Gestalten haben etwas Einförmiges; sie sind plastisch, aber kalt wie Marmor. Sie atmen nicht Mozart's Frohsinnigkeit, vielmehr Kühle und Herbheit. Dass Gluck's Opern heutzutage fast vergessen sind, höchstens im Konzertsaal noch Berücksichtigung finden, liegt ebenso wohl an dem flacher werdenden Geschmack, als an der Mutlosigkeit der Theaterleitungen, an ihre Wiederbelebung etwas zu wagen.

Mozart teilt Gluck's Standpunkt, die Art und Weise seiner instrumentalen Charakteristik. Er hat die Oper zur höchsten Blüte entwickelt. In ihr beruht seine Grösse; er ist der grösseste Dichter neben Shakespeare und Goethe, das musikalisch-dramatische Genie aller Zeiten. Seiner Individualität verbindet sich die Verstandesschärfe und Kombinationskraft Bach's. An dramatischer Gestaltungskraft ist er selbst Wagner überlegen. Mozart umfasst alle seine Gestalten mit gleicher Liebe, alle charakterisiert er gleich sorgfältig. Alle sind Fleisch und Blut, die Kinder ihres Schöpfers. Nicht so Wagner, bei dem alles subjektiv erfasst ist. Bei ihm haben wir stets eine gewisse Tendenz, bei Mozart nie. Wagner schüttet allen Glanz über einzelne Personen aus (Tannhäuser und Elisabeth) und lässt andere darben. Seine Gestalten sind Sprachrohre ihres Meisters. So Walther Stolzing, so Tannhäuser, der die Anschauungen Wagner's ausspricht oder Beckmesser, der die Gegner vertritt. Die mehr äusserliche Art der Charakterisierung Wagner's ist auf den ersten Blick deutlicher erkennbar als die feine Art Mozart's. Diese liegt in der Gesangstimme selber. Die Begleitung hilft nicht in demselben Masse mit wie bei Wagner. Die musikalische Linie ist bei jeder Gestalt eine verschiedene. Mozart erschaute seine Geschöpfe, sah sie leibhaftig vor sich stehen. Sie wurden ihm zur Melodie. Aus Fülle ihrer verdienen zunächst die Frauengestalten Beachtung. Welche Anmut, Schönheit, Mannigfaltigkeit! Es ist für ihn bezeichnend, dass die Krone seiner Schöpfungen wie bei Goethe die Frauen sind. Eigentümlich ist die Gestalt des Pagen Cherubin, der nur Goethe's Mignon vergleichbar ist. Beide verkörpern die halb reife Jugend, das unbewusst bewusste innere Empfinden. Cherubin's Gefühl wirkt berauschend; der Reiz liegt in dem raphaelisch-idealen Schwung der Melodie. Wer hat je mit so einfachen Mitteln so Grosses erreicht? Wie klar und plastisch stellen sich die Charaktere einer Donna Anna oder Pamina im Vergleich zu Wagner's Frauengestalten dar. Diese sind sich immer etwas ähnlich, bei Mozart gleicht keine der andern. Aus dem Zuge der Männergestalten ist die würdigste die des Sarastro. In ihm begegnen wir zum ersten Male einer ausgesprochenen Basspartie. Viel ist an Mozart's Genius durch schlechte Aufführungen und Uebersetzungen gesündigt worden.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Konservatorium der Musik zu Heidelberg, Direktoren die Herren Otto Seelig und Heinrich Neal, versandte seinen 15. Jahresbericht. Die Anstalt wurde im verflossenen Schuljahre von insgesamt 195 Zöglingen und Hospitanten besucht, von welchen 90 den Unterklassen, 105 den Ober- und Mittelklassen angehörten. Den Unterricht erteilten, ausser den beiden Direktoren, 6 Lehrer und 11 Lehrerinnen. Neu eingerichtet wurden für die Schüler der Unterklassen 2 Kurse für Musikdiktat, allgemeine Musiklehre und Solfeggieren. Im abgelaufenen Schuljahr fanden 10 Aufführungen statt, von denen 6 öffentlich waren. Das neue Schuljahr beginnt am 18. September.

Das Spittel'sche Musikinstitut zu Gotha, eine der ältesten dortigen Lehranstalten für Klavierspiel, führte in seinem letzten Prüfungskonzert einige 40 Zöglinge vor, die in Solo- und Ensemblestücken die Resultate ihres Studiums klarlegten. Das Programm wies neben Werken aus der Jugendliteratur Namen wie Schubert, Mendelssohn, Grieg, Brahms und Liszt auf; die Ausführung liess die tüchtige, zielbewusste Leitung erkennen und stellte der Anstalt ein ehrenvolles Zeugnis aus.

Das Grossherzogliche Konservatorium für Musik in Karlsruhe, Direktor Hofrat Professor Ordenstein, versandte in diesen Tagen seinen 25. Jahresbericht. Ueber die Feier, welche aus Anlass des 25jährigen Jubiläums stattfand, haben wir in No. 15 des „Klavier-Lehrer" bereits ausführlich berichtet. Der Jahresbericht enthält, ausser den Programmen der 5 Festkonzerte, die Festrede des Direktors und der übrigen Festredner. Aus dem übrigen Inhalt ist zu entnehmen, dass die Anstalt von insgesamt 937 Zöglingen besucht war. Unter diesen waren 583 eigentliche Schüler, 327 Hospitanten und 27 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts unterwiesen wurden. Neu eingerichtet ist im Januar d. J. ein Kursus für „Rhythmische Gymnastik" nach der Methode Jaques-Dalcroze für Kinder und Erwachsene, an dem etwa 80 Schüler teilnahmen. In Verbindung mit diesem Kursus standen Vorträge über Anatomie für die erwachsenen Schüler. Im Laufe des Schuljahrs veranstaltete das Konservatorium ausser den fünf Jubiläumskonzerten eine öffentliche Mozartfeier und 15 Vortragsübungen. Das neue Schuljahr beginnt am 15. September.

Im September wird in Heidelberg eine neue „Musik-Akademie" unter Direktion des Pianisten Otto Voss eröffnet. Namhafte Kräfte sind bereits für den Lehrkörper der Anstalt verpflichtet. Ueber die künstlerische Persönlichkeit des Direktors ist zu berichten, dass er, nachdem er auf den Konservatorien von Stuttgart und Leipzig studiert, als Sechzehnjähriger nach Wien zu Leschetitzky kam und sich bei ihm zu einem vorzüglichen Pianisten ausbildete. Im Jahre 1900 trat er in Berlin zum erstenmal mit dem Philharmonischen Orchester auf und hat nachdem ausgedehnte Konzertreisen unternommen, u. a. durchreiste er mit Willy Burmester Dänemark, Schweden und Norwegen. Drei Jahre leitete er die Ausbildungsklassen am Kölner Konservatorium, zuletzt war er als Lehrer am Stern'schen Konservatorium zu Berlin tätig.

Vermischte Nachrichten.

Professor Benno Härtel, einer der ältesten Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik, ist Anfang August in seiner Wohnung zu Lichterfelde plötzlich gestorben. Zu Jauer im Jahre 1846 geboren, studierte er in Berlin unter Friedrich Kiel und wurde 1870 als Lehrer für Komposition und Theorie an die Königl. Hochschule berufen. Bis zum Juli vorigen Jahres hat er ununterbrochen an derselben gewirkt.

Die „Symphonischen Musikabende" des Blüthner-Orchesters (Dirigent: Josef Stransky, Hamburg) bringen an Novitäten: die I. Symphonie von Gustav Mahler, die III. von Jean Sibelius und die D-dur von Sgambatti. Ausser diesen Neuheiten gelangen die C-moll-Symphonie von Haydn, die III. und VIII. von Beethoven, die III. von Schumann und die grosse in C-dur von Schubert zur Aufführung.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" hat Oskar Fried zur Leitung der in kommender Saison stattfindenden 6 grossen Sinfoniekonzerte mit dem Blüthner-Orchester im Blüthner-Saal berufen. Die Gesellschaft veranstaltet ausserdem mit dem Stern'schen Gesangverein und dem Philharmonischen Orchester 2 Chorkonzerte in der Philharmonie, in welchen das „Requiem" von Verdi und die „Neunte Sinfonie" von Beethoven zur Aufführung gelangen.

Musikdirektor Bernhard Irrgang eröffnete am Mittwoch, den 18. August, abends 7½ Uhr, wiederum die Reihe seiner regelmässigen Mittwoch-Konzerte in der St. Marienkirche.

Gelegentlich der 500jährigen Jubelfeier der Leipziger Universität wurde von der philosophischen Fakultät dem Thomaskantor, Professor Gustav Schreck, das Ehrendoktorat verliehen. Ausserdem erhielt derselbe, ebenso wie Prof. Dr. Hugo Riemann das Ritterkreuz I. Klasse.

Eine Musik zu Schillers „Semele" hat sich im Nachlass von Franz Curti gefunden. Er schrieb sie für eine Schillerfeier des Altenburger Hoftheaters, wo sie mehrfach aufgeführt worden ist. Die Komposition umfasst ein sinfonisches Vorspiel, das auch selbständig aufgeführt werden kann, und Begleitungsmusik zu mehreren Szenen der Schiller'schen Dichtung. Die Theater seien gelegentlich der 150. Geburtstagsfeier Schiller's auf diese Musik aufmerksam gemacht. Partitur-Manuskript und Orchesterstimmen werden von der Verlagshandlung Josef Günther in Dresden, Ziegelstrasse 24, gern zur Einsicht versandt.

Am 8. August waren 150 Jahre verflossen, seit Carl Heinrich Graun, der Komponist und Hofkapellmeister Friedrich's des Grossen aus dem Leben schied. Wenn von seinen zahlreichen

Opern — er schrieb allein 26 für die Berliner Opernbühne — auch nicht eine einzige Existenzkraft behalten hat, so lebte sein Andenken dennoch, und zwar speziell in Berlin, durch seine Passionskantate „Der Tod Jesu“, nach dem Text von Ramler, fort; sie wurde Jahr für Jahr am Karfreitag in der Singakademie in Berlin aufgeführt und erst allmählich, nachdem Bach's „Matthäus-Passion“ durch Mendelssohn im Jahre 1829 wieder zum Leben erweckt, durch diese verdrängt. Graun starb, nur 55 Jahre alt, in seinem Hause in Berlin, Spandauerstr. 72, das später der Bankier Liepmann Meyer Wulff erwarb. Es ging dann auf dessen Schwiegersohn, den Bankier Jacob Herz Beer, den Vater von Giacomo Meyerbeer, über, der in dem Hause am 5. September 1791 geboren wurde. Das Sterbehaus Graun's, Spandauerstr. 72, ist in neuerer Zeit umgebaut worden.

Aus Salzburg wird gemeldet, dass es den langjährigen Bemühungen des „Mozarteums“ endlich gelungen ist, die Mittel für Erbauung eines Mozarthauses in Salzburg aufzubringen, so dass die Grundsteinlegung im nächsten Jahre erfolgen kann. Zu diesem Anlass soll ein neuntägiges Musikfest stattfinden (26. Juli bis 6. August), auf welchem 6 Opernaufführungen, je dreimal die Zauberflöte (deutsch) und Don Giovanni (italienisch) und 6 Konzerte mit Mozarts hervorragendsten Werken zur Ausführung kommen sollen. Erste Künstler und Dirigenten, ebenso die Wiener Philharmoniker haben ihre Mitwirkung bereits in Aussicht gestellt.

Der Tod Sigismund Noskowski's wurde aus seiner Vaterstadt Warschau gemeldet. Noskowski, 1846 geboren, genoss seine Ausbildung auf dem Warschauer Konservatorium, er kam 1873 nach Berlin und setzte hier unter Leitung Friedrich Kiel's seine Studien fort. Sein erstes grösseres Werk, die A-dur-Sinfonie, kam während seiner Anwesenheit in Berlin zur Aufführung. 1876 erhielt er eine Berufung nach Konstanz als Chordirigent, 1881 kehrte er nach Warschau zurück, wo er Direktor der Musikalischen Gesellschaft wurde. Zu gleicher Zeit bekleidete er eine Stelle am Konservatorium als Leiter einer Kompositionsklasse. Als Komponist war Noskowski ungemein produktiv, er zählte zu den hervorragendsten modernen Komponisten seines Vaterlandes. Ausser sinfonischen und Kammermusikwerken hat er drei Opern, viele Chorwerke, Kantaten, Lieder und Klavierstücke geschrieben. Schriftstellerisch ist er durch eine Studie über die Kompositionen Chopin's, durch eine Harmonielehre und eine Violinschule hervorgetreten. In seinen letzten Jahren war er Direktor der Warschauer Philharmonie, deren Orchester er reorganisiert hat.

Professor Arno Hilf, der ausgezeichnete Violinvirtuose und einer der verdienstvollsten Lehrer des Leipziger Konservatoriums, ist am 2. August in Bad Elster, seiner Vaterstadt, aus dem Leben geschieden. Arno Hilf entstammte einer weitverzweigten sächsischen Musikerfamilie. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, der Mitglied der Kurkapelle in Elster war; 1872 bezog er das Leipziger Konservatorium, wo Ferdinand David, der berühmte Konzertmeister, später Röntgen und Schradieck seine Lehrer waren. Besonders aber wurde eine kurze persönliche Berührung mit Ole Bull, dem genialen norwegischen Violinvirtuosen, von bestimmendem Einfluss auf die Entwicklung seiner künstlerischen Individualität. 1878 wurde Hilf Konzertmeister und Professor am Konservatorium in Moskau, 1888 in Sondershausen und im Jahre darauf Konzertmeister des Gewandhausorchesters in Leipzig, welche Stellung er 1892 niederlegte, um als Nachfolger Brodsky's die eines ersten Violinlehrers am Leipziger Konservatorium zu übernehmen. Seine reife Künstlerschaft und seine phänomenale Technik fanden in Leipzig verdiente Anerkennung, ebenso hat er sich als Kammermusikspieler grosse Erfolge erstritten, das „Hilf-Quartett“ ist auch über Leipzigs Grenzen hinaus rühmlichst bekannt geworden. In seiner Lehrtätigkeit hat sich Hilf mit vollster Pflichttreue um die Förderung der ihm anvertrauten Schüler bemüht. Leipzig und das dortige Musikleben verlieren an Hilf einen Künstler und Musikpädagogen von ungewöhnlicher Bedeutung.

Die in Triest erscheinende Zeitung „Piccolo“ berichtet über die Auffindung wertvoller Musikmanuskripte nachstehende Einzelheiten: Von dem Wunsche geleitet, eine umfassende Ausgabe der alten italienischen Violinkomponisten zu veranstalten, hatte der Triester Musikverleger Carlo Schmidl dem Violinvirtuosen Cesare Barison, der sich seit Jahren mit dem Studium altitalienischer Musik beschäftigt, den Auftrag gegeben, die Bibliotheken der italienischen Städte, vor allem auch der kleinen und weniger besuchten, nach Musikmanuskripten zu durchforschen. Auf seiner Reise fand Barison sowohl bei Behörden wie Privaten die entgegenkommendste Aufnahme, und die Ergebnisse seiner Reise haben seine eigenen Erwartungen wie die seines Auftraggebers weit übertroffen. Besonders aus der Schule von Corelli und Tartini sind zahlreiche Werke aufgefunden worden, die bisher noch nicht bekannt waren oder, wenn sie bekannt waren, als verloren galten. Als ganz besonders wertvoll wird der Fund zweier Sonaten von Alessandro Stradella betrachtet, da man nicht wusste, dass der sonst so vielseitige Künstler auch Kompositionen für die Violine verfasst hatte; weiterhin sind zwei unbekannte Konzerte für erste Violine und Harfe zu erwähnen, die Pietro Nardini, den berühmten Freund von Tartini, zum Verfasser haben; auch eine Sonate von Geminiani, die völlig in dem klassischen Stil Corellis gehalten ist, verdient besondere Erwähnung. Als ganz vorzüglich werden auch die Violinkompositionen des Vorgängers von Paganini,

Locatelli, bezeichnet, dessen Spiel im 18. Jahrhundert ganz Italien begeisterte; weiterhin sind Musikmanuskripte vorhanden von dem als Musiktheoretiker bekannten Abbate Martini in Bologna, dann von Berrari, Cambini, Pugnani und vielen anderen. Aus dem Gesagten geht zweifellos hervor, dass die Funde Barisons in erster Linie für die Geschichte der Violinkompositionen, dann aber auch für die Geschichte der italienischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert überhaupt von hohem Werte sind.

Bücher und Musikalien.

Alexander von Fielitz, op. 89. Vier Gedichte von Ludwig Jakobowski für eine mittlere Stimme mit Begl. des Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sauber geglättete Form, flüssige, sangbare Melodik und eine durch ihren guten Klaviersatz gehobene Begleitung sind im wesentlichen die Vorzüge, die mehr oder weniger alle Fielitz'schen Lieder auszeichnen. Ohne von überquellender Leidenschaft durchströmt zu werden, schlagen sie doch in ihrer temperierten Gefühlswärme mitunter Töne an, die das Gedicht erst in seinem ganzen Stimmungsreichtum erschliessen. Ein solches Lied ist auch die zweite Nummer dieses Heftes, „Rausch" betitelt, in dem sich alle Faktoren zu einem abgerundeten, eindrucksvollen Gesamtbilde vereinigen. Von den drei anderen, die mehr auf einen neckisch heiteren Ton gestimmt sind, erhält die zweite durch das plötzlich in der Mitte auftauchende Bassmotiv eine ausserordentlich wirkungsvolle Unterstützung und zuletzt eine höchst drollige Schlusspointe. Leider wird der zierlich anmutige Ton, der die Lieder durchzieht, durch das robuste, unfeine Nachspiel des letzten erheblich getrübt.

H. Drechsler, op. 53. Bilder und Träume aus R. Dehmel's „Weib und Welt" und aus Otto J. Bierbaum's „Irrgarten der Liebe" für eine Singstimme und Klavier.

op. 54. Lieder aus dem Dichterbuch deutscher Studenten für eine Singstimme und Klavier.

Ries & Erler, Berlin.

Das erste dieser Lieder dürfte bei manchem nicht nur Kopfschütteln hervorrufen, sondern ihm, fürchte ich, das Verlangen nach weiteren Kostproben vollständig verleiden, denn es besteht von Anfang bis zu Ende, und zwar Takt für Takt, aus gesuchten, meist hässlich klingenden, alterierten Akkorden. Mag unsere heutige Zeit auch in dieser Beziehung die weitest gehende Freiheit gestatten und vielleicht in der Anhäufung harter, schriller Dissonanzen sogar ein besonderes Gefallen finden, aber ein Tonstück lediglich aus alterierten, unaufgelösten Dissonanzen konstruieren zu wollen, wird stets, solange es eine musikalische Kunst überhaupt gibt, ein vergebliches, unlösbares Unterfangen bleiben. Die andern Lieder des Heftes geben in dieser Hinsicht mit Ausnahme des letzten, das in der Verwendung gesuchter Dissonanzen wieder das Menschenmöglichste leistet, weniger Anlass, aber eine wirklich schöpferische Ader lassen auch sie nicht erkennen und wirken daher zuletzt monoton und langweilig. Einen wohltuenden Gegensatz bilden nun glücklicherweise die 6 Lieder von op. 54, die wohl das Bestreben, möglichst eigenartig und originell zu erscheinen, ebenfalls erkennen lassen, aber jede einzelne Nummer atmet doch soviel Wärme und Ausdruckskraft, dass ihre Vorzüge weitaus ihre Schwächen überwiegen. Besonders die drei letzten sind in ihrer ganzen Anlage wie in einzelnen Zügen von gewinnendem Reiz, und es bleibt nur zu bedauern, dass auch in ihnen der natürliche Fluss oft durch diese Dissonanzenkünstelei durchbrochen wird. Erschwerend für das Verständnis dieser Lieder ist der Umstand, dass Klavier und Singstimme nicht wie zwei sich unterstützende Freunde, sondern oft weit eher wie sich grimmig hassende Feinde einander gegenübertreten, dass ferner, von mehreren Druckfehlern abgesehen, der Komponist bezüglich der Schreibweise sich verschiedene Ungenauigkeiten, einige Male auch orthographische Fehler zuschulden kommen lässt. So muss z. B. in der zweiten Kolonne auf S. 22 von op. 53 das F im Klavier sich mit zwingender Notwendigkeit in eis verwandeln, denn der Weg von der kleinen Septime aufwärts zur Oktave (also hier von e nach fis), geht stets über die grosse Septime, und umgekehrt muss auf S. 16 und 18 das es im Bass, so oft es zwischen e und d als Zwischenstufe in A-dur erscheint, wiederum mit dis bezeichnet werden. In der ersten Zeile dieses Liedes befindet sich ferner im Text eine falsche Betonung, und die Bässe wirken auf der ersten, noch mehr auf der dritten Seite derselben Nummer durch ihr ewiges Wechselspiel zwischen Dominante und Tonika matt und trocken. Aber trotz all dieser Ausstellungen enthalten die drei letzten Lieder von op. 54 doch wertvolle Keime einer eigenartigen Individualität. Schon wer ein Gedicht, wie das vierte von op. 54 „Sterbend", das so wenig, weder durch Reime noch durch ein bestimmtes Versmass der Vertonung entgegen kommt, so melodiös zu gestalten und so fest und klar zu formen weiss, hat Anspruch auf besondere Beachtung.

Arno Kleffel.

Carl Reinecke, op. 283. Konzert (D-dur) für Flöte und Orchester (oder Pianoforte).

L. v. Beethoven, op. 8. Serenade für Violine, Viola und Violoncello. Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen von Otto Taubmann.

Das Streichorchester der Mittelschulen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Heinrich Schmidt. Heft VII. Joseph Haydn.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Im hohen Greisenalter stehend, ist der Leipziger Meister Carl Reinecke noch immer fleissigen Schaffens nicht müde. Sein op. 283, ein Konzert für die Flöte mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte, trägt die Signatur, die bereits frühere Werke dieser Gattung, z. B. die „Undine" genannte Flötensonate, charakterisieren. Reinecke ist sich zeitlebens treu geblieben — die Meister seiner Jugend, unter ihnen vornehmlich Schumann und Mendelssohn, sind ihm heute noch leuchtende Vorbilder. Das neue dreisätzige Flötenkonzert in D-dur zeichnet sich durch den Gehalt an liebenswürdigen Ideen und sehr feine Durchbildung alles dessen, was mit der äusseren Form zusammenhängt, aus, so dass es für die Vertreter des Instrumentes sicherlich eine ungemein wertvolle Gabe bildet. Wohl abgewogenerweise verbinden sich rein konzertante, auf virtuose Entfaltung abzielende Stellen im ersten und dritten Satze mit solchen, deren melodische Linien dem reinen musikalischen Bedürfnisse vollauf Rechnung tragen. Besonders eigenartig wirkt der Mittelsatz des dem Leipziger Gewandhausflötisten Maximilian Schwedler zugeeigneten Konzertes; ein Tonbild von zartester Farbengebung und ausgeprägt melancholischer Stimmung. Der vom Komponisten selbst angefertigte Klavierauszug (der mir allein zur Kenntnisnahme des Ganzen vorliegt) ist vorzüglich gearbeitet und in jeder Hinsicht auf's beste spielbar, so dass man das Werk auch im Hause musikalisch geniessen kann.

Eine sehr verwendbare Bearbeitung der reizenden D-dur-Serenade für Violine, Viola und Violoncello von Beethoven (op. 8) bietet Otto Taubmann dar. Der (zweihändige) Klaviersatz ist vorzüglich und bei aller Klangfülle derartig, dass sich auch Spieler der mittleren Stufe des Werkes bemächtigen dürfen. Die Neuausgabe dieses Kammermusikwerkes in der vorliegenden Gestaltung wird zur Vorbereitung oder auch zu förderlicher Rückerinnerung nach dem Konzertgenuss die besten Dienste leisten.

Die vom Königlichen Seminarlehrer Dr. Heinrich Schmidt in Bayreuth unter dem Generaltitel „Das Streichorchester der Mittelschulen" herausgegebene Sammlung bezweckt, dem heranwachsenden Geschlecht die Meisterwerke der Tonkunst nach Möglichkeit nahe zu bringen und zugleich ein sicheres Fundament für die Pflege der edelsten und vornehmsten Hausmusik zu legen. Das neu erschienene 7. Heft der Kollektion ist dem Meister Joseph Haydn gewidmet und enthält, wie auch jedes seiner Vorgänger, vier Nummern, nämlich den ersten Satz aus der berühmten G-dur-Symphonie, sowie den letzten der C-moll-Symphonie (No. 100 und No. 95), ferner das Rondo-Finale aus dem dritten Streichquartett des op. 33 und den, für Streichorchester bearbeiteten Adagio-Satz aus der fünften (C-dur) Pianofortesonate. Auch dieses Mal sind die beiden, das Heft beginnenden und abschliessenden Stücke derart bearbeitet, dass sie sich zur Wiedergabe durch das Streichorchester allein oder mit Begleitung von Pianoforte, Harmonium oder Orgel eignen. Ueber den Wert des vorgenannten Unternehmens und seine hervorragende erzieherische Bedeutung ist kaum noch ein Wort zu verlieren. Durch das darin erschlossene, aufs Sorgfältigste und Gewissenhafteste ausgewählte und verarbeitete Material kann die Pflege der Musik in Haus, Schule und Orchestervereinen auf eine sehr bemerkenswerte Höhe gehoben, der Geschmack geläutert und die echte Freude am reinen Musikalisch-Schönen gefördert werden. Die Publikation, der weiterer gedeihlicher Fortgang lebhaft zu wünschen ist, liegt in Partitur und Stimmen vor und bildet eine willkommene Ergänzung zu jener Auswahl, die die Leipziger Verlagsfirma Breitkopf & Härtel schon früher unter dem Titel „Hausmusik" erscheinen liess. In den Stimmen wie auch in der Partitur finden sich Interesse und Verständnis belebende biographische Notizen über den betreffenden Komponisten, desgleichen kurze Erläuterungen der musikalischen Formen und Erklärung der fremdsprachlichen Kunstausdrücke nebst Fingersätzen, und Stricharten für alle beteiligten Instrumente.

Collegium Musicum. Herausgegeben von Hugo Riemann. No. 23. N. Porpora, Trio in D-dur. No. 36 und 37. Chr. W. Gluck, zwei Trios in Es-dur und F-dur.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die von Prof. Dr. Hugo Riemann in Leipzig herausgegebene Sammlung von Werken der Kammermusik aus älterer Zeit, die den Namen „Collegium Musicum" führt, umfasst nun schon beinahe fünfzig Nummern. Man kann diesem Unternehmen nur mit dem grössten Interesse folgen. Denn es dient dazu, dass das Verständnis für die geschichtliche Entwicklung gefördert und soweit gebracht wird, dass alle neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Kammermusik recht begriffen und im Zusammenhange mit der musikalischen Vergangenheit gewürdigt werden. Die vorliegenden Hefte enthalten Werke von Porpora (No. 23), der 1686—1766 lebte und wirkte, und von Gluck (No. 36 u. 37), dessen Erscheinen in die Jahre 1714—1784 fällt. Das D-dur-Trio von jenem, eine Sinfonia di camera a tre istrumenti, nämlich zwei Violinen und Bass,

denen sich das Pianoforte obligater Weise hinzugesellt, beginnt mit einem sehr schönen Adagio von tiefem Stimmungsgehalte. (Sehr fremdartig nimmt sich darin der künstlich konstruierte, zweite Takt in $^6/_4$, d. i. $^4/_4 + ^2/_4$, aus.) Ein lebendiges und lebensfrohes Allegro schliesst sich an und ein zweites, in H-moll stehendes Adagio weist sinnend auf seinen Vorgänger zurück. Die feine Gavotte nimmt die Haupttonart D-dur wieder auf und führt das Stück zu gutem Ende. Mit sechs Trios für zwei Violinen nnd Bass nebst ausgesetztem Pianoforte erschien Chr. W. von Gluck im Collegium Musicum, von denen die beiden letzten, in Es-dur und F-dur, hier in Frage kommen. Beide Werke beginnen mit einem würdevollen, langsamen Satze, enthalten einen sehr bewegten als musikalisches Zentrnm und finden, gleichwie als sollten alle ernsthaften Stimmungen in Heiterkeit ausgelöst werden, in einem zierlich daherschreitenden Menuett den willkommenen Abschluss. An genauen und zahlreichen Hinweisen für das Zusammenspiel liess es der Herausgeber nirgends mangeln. Es bedarf kaum der besonderen Empfehlnng dieser vorzüglichen Werke, deren Inhalt durch so reine Schönheit geadelt ist und derartig klar ist, dass er allen Freunden echter Hausmusik ohne weiteres lieb werden wird

Eugen Segnitz.

Anzeigen.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

J. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier" und Beethoven's Klaviersonaten.

Aesthetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit.

Von

Prof. Emil Krause.

(Schluss.)

Beethoven's letzte fünf Sonaten lassen sich etwa so gruppieren: op. 110, 109, 101, 111, 106. Als schwierigster Satz, den B. überhaupt für Klavier geschrieben, gilt die gewaltige Schlussfuge von op. 106. Wenn sich die fünf Sonaten auch in ihrem Aufbau wesentlich von einander unterscheiden, fällt doch der künstlerische Schwerpunkt bei allen trotz der breit ausgeführten ersten Sätze von op. 106 und op. 111 auf das Finale, und dieser Schlusssatz stützt sich entweder auf die Durchgeistigung der Variation oder auf die sich rhythmisch wie harmonisch frei entfaltende Fuge. Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass die Variation das gesamte Schaffen Beethoven's in goldenen Fäden durchzieht, von der Studienzeit bis zur höchsten Vollendung im Schlusssatz der IX. Symphonie und im Schlusssatz der Sonate op. 111. Variation und Fuge, wie sie im Schlusssatz der Eroica und in den Klavier-Variationen op. 35 vorkommen, wurden bahnbrechend für das Wirken späterer Komponisten und haben, namentlich die Fuge, ihren Ursprung in Beethovens Begeisterung für die monumentale Kunst des grossen Sebastian. Beethoven's Aussprüche: „Bach ist der grösste Komponist der Welt" und (die Herausgabe der gesamten Werke Bach's betreffend) „etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe, grosse Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut" zeugen überall, namentlich in seinen letzten Schöpfungen für die uneingeschränkte Bewunderung des Altmeisters. Inwieweit dies der Fall war, dafür sprechen die Skizzenbücher. Schon im Jahre 1809 hatte Beethoven den Gedanken, dem Genius Bach eine Huldigung mit einem Quintett darzubringen. Ausser anderen Entwürfen auf die Namensbuchstaben B A C H bringen die 1820er Jahre in den Skizzen zur IX. Symphonie die Skizze zu einer „Bach-Ouvertüre" und endlich das Jahr 1825 ähnliches. Dass diese Pläne nicht zur

endgültigen Ausführung kamen, dürfte in Beethoven's freierer, sich auf subjektives Erfassen stützenden Behandlung der Fuge ihre Begründung finden. Op. 110 und op. 101 sind noch mehr als die andern opera dieser Reihe trotz des in kürzerer Fassung gehaltenen ersten Satzes als einsätzig zu bezeichnen. Der Schwerpunkt fällt auch hier wie bei op. 109 auf den letzten Satz. Dass jede Sonate, nicht nur die des Fünfgestirns ihre eigene für sich bestehende Form hat und dabei doch den ästhetisch formalen Anforderungen entspricht, tritt mit voller Entschiedenheit auf. So erscheint z. B. der erste präludierende Satz von op. 109 gewissermassen als Einleitung zu allem, was darauf folgt, und so hat op. 109 keinen eigentlich ersten Satz, im Gegensatz zu op. 101 und op. 110, deren knappe Form des ersten Satzes dennoch der Form eines ersten Satzes entspricht. Mag auch immerhin auf den ersten Satz der viersätzigen Sonate op. 106 ein Schwerpunkt fallen, so gipfelt doch diese Riesensonate, wie schon oben gesagt, im Finale, ebenso wie op. 111 in den ausgedehnten Schlussvariationen. Dies op. 111, eine der umfangreichsten Sonaten, die nur aus zwei Sätzen besteht, bringt in dem ausgedehnten zweiten Satze, den Schlussvariationen über das hinreissend schöne C-dur-Thema, nicht nur geistig Bedeutsames, vielmehr auch technisch erstaunlich Schwieriges. Inwieweit Satz 1 und Satz 2 dieser letzten Sonate geistig verwandt sind, lehrt in Satz 1 der zweite Eintritt des zweiten Themas nach der Durchführung in C-dur und ausserdem in Satz 2 der Rückgang der C-dur-Variationen nach Es-dur kurz vor Schluss. Diese Betrachtungen schliessen mit einem nochmaligen Hinweis auf op. 106, und hier ist es inbezug auf den höchsten Grad der Ausführungsmöglichkeit die dem ergreifenden Largo fis-moll folgende Einleitung zur Fuge, wie vor allem die Fuge selbst, die das erdenklich Höchste für eine verständnisvolle Wiedergabe fordert. Der in der Einleitung zur Fuge gegebene Hinweis auf das gewaltige Fugenthema, ihre thematischen Beziehungen zu demselben werden nur klar bei vollster Beherrschung der kontrapunktischen Kunst, und so erschliesst sich Beethovens geheimnisvolle Sprache nur einer verhältnismässig kleinen Zahl von Künstlern. Die Fuge in op. 106 wie ihre Einleitung ist vielen ein Buch mit sieben Siegeln geblieben, ebenso wie die grosse Quartettfuge op. 133. Das Spirituelle einer sich auf volle Beherrschung der Technik stützenden Wiedergabe ist nur einer verhältnismässig geringen Zahl von Künstlern, nur denen ersten Ranges wie Liszt, v. Bülow, d'Albert, Lamond etc. zur vollen Erkenntnis gekommen, und ihre Diktion, bei der von einem Klavierspiel als solchem, rein manual betrachtet, kaum noch die Rede sein kann, hat das Beethoven'sche Kunstwerk der gebildeten Welt zur vollen Erkenntnis gebracht.

Aus den hier zum Abschluss gebrachten, tunlichst prägnant gefassten Hinweisen auf alle Sonaten ersieht man deutlich, wie jedes dieser Werke bei Aufrechterhaltung aller ästhetischen Bedingnisse als vollständig abgeklärtes, in sich ausgereiftes Kunstwerk seine eigene Physiognomie trägt. Ueberall sind Licht und Schatten zum harmonischen Ganzen in einander gefügt, und in dem Verschiedenartigen der Form ruht die gleich künstlerische Einheit.

* * *

Die Welt hat einstimmig über die Grosstaten des Unsterblichen das Wort der Bewunderung gesprochen und ist erfüllt von Dankesgefühl für den Besitz des idealen Schöpfungswerkes, das allen späteren Zeitrichtungen widerstand. Ist Beethovens Tonsprache auch nicht überall eine schwer zugängliche, so erfordert doch das volle Eindringen andauernd fortgesetztes Studium der Musik überhaupt. Es ist gewissermassen ein Lebensweg, der zurückgelegt werden muss, bis das Beethoven'sche Kunstwerk in seiner idealen Grösse und Erhabenheit dem Denkenden in voller Klarheit erscheint; ein Lebensweg, der das Erkennen der hohen Bedeutung der Tonkunst von Beginn an in fortgesetzter Folge zur Voraussetzung hat. Beethoven bezeichnet überhaupt den Höhepunkt in derselben, eine Höhe, von der herab man auf alle blickt, die vor ihm das Ideale erstrebten und auch zum Teil erreichten. Erwägt man das Schaffen der Berufenen vor ihm, so stehen der grosse Händel und der gewaltige Bach seiner gigantischen Schöpfungskraft am nächsten. Weiter sein direkter Vorgänger, der ewig frisch gebliebene Haydn und der durch Klangschönheit umstrickend wirkende Mozart. Auch sie, wie der Dramatiker Gluck, sind Spitzen der aufsteigenden Skala der Kunstentwicklung, wie es vor ihnen der Kirchenfürst Palestrina, der Vater der protestantischen Kirchenmusik Heinr. Schütz, ferner Orlando di Lasso etc. waren. Bei den meisten von ihnen traf jedoch die Konzentration des Schaffens mehr oder

weniger in einem bestimmten Punkte zusammen, dem Oratorium, der Passion, der Gründung bestimmter Instrumentalformen, der Oper, Messe usw., wogegen das Schaffen Beethovens, das in der Symphonie und Sonate gipfelt, sich in einer überall gleich hoch dastehenden Vielseitigkeit offenbart. Zu dieser Kenntnis gelangt, blicken wir zurück und erschauen eine grosse Zahl Gestalten, die von nebelgrauer Ferne aus der Höhe in Beethoven entgegenstreben. Fragt man nun, was die Tonkunst nach Beethoven gebracht, so steht dem Beethoven'schen Ideal der Zeitgenosse Schubert in mancher Beziehung nahe. Ihm folgen der unvergleichliche Weber, als Vertreter der Volksmusik, der einfach lyrische Mendelssohn, der phantastisch-romantische Schumann, der tollkühne Hector Berlioz, Liszt, Wagner und vor allem der Erbe des Vermächtnisses der Klassiker Johannes Brahms. Ueberall aber bleibt Beethoven, dessen Musik als Religion der Gesamtwelt konfessionslos dasteht, unerreicht. Ausser in der Vielseitigkeit besteht das Beethoven'sche Ideal in der überall gleich bedeutenden Grösse. Kann man auch von den Vorgängern und Nacheiferern mit vollem Recht sagen, dass sie in jedem Teile ihres Schaffens Hervorragendes gaben, so findet sich doch daneben Minderwertiges, was kaum von irgend einer Schöpfung Beethovens behauptet werden kann. Er, der Vollender des Tongedichts in der grossen Symphonie, hat sich nie imitiert; und so sind seine Symphonien gewissermassen Schöpfungen von neun Komponisten, die jeder den Namen Beethoven tragen und sich vollständig von einander unterscheiden. Das Gleiche gilt von allen anderen Werken, insbesondere auch von der Sonate. Um den Einfluss zu begreifen, den Beethoven auf die Kunst ausübte, muss man zunächst den Menschen studieren, wenn man den Künstler kennen lernen will. Beethovens Adel im Charakter, seine Anschauungen vom Leben, von der Religion, selbst sein abstossendes Naturell lassen ein besonders geistig hochdastehendes Wesen erkennen. Es kommt noch hinzu, dass sein Gehörleiden ihn zwang, sich mit dem Reichtum seines Geistes zu begnügen, der, weil ihn die umgebende Welt kalt liess, in seinem ganzen Ideengange der Kunst und nur dieser ausschliesslich angehörte. So trug Beethoven, durch äussere Verhältnisse wenig beeinflusst, seine eigene Welt in sich; er war erst Künstler und dann Mensch. Seine Auffassung wandte sich der spirituellen Seite zu. In seinen Schöpfungen herrscht eine sittliche Erhabenheit und Grösse, die in ihrer Vielseitigkeit von keinem anderen Tondichter übertroffen wurde. Stets ist er selbständig und neu und einer der wenigen, die unnachahmlich geblieben sind. Keiner von den Neueren ist ihm so nahe getreten wie Brahms, und in diesem erfährt die Beethoven'sche Tondichtung ein Fortbestehen, das den hohen Einfluss derselben auf die Nacheiferer erkennen lässt. Die in den letzten Jahrzehnten durch die hohe Kunst der gediegenen Interpreten gesteigerte Ausführungsfähigkeit wurde für die stilvolle Wiedergabe und das Verständnis der Beethoven'schen Schöpfungen von massgebender Bedeutung, wodurch seine gewaltigen Tondichtungen begeisterte Aufnahme erfahren, und so zeigt sich die Kunstwelt würdig der Grosstaten des grössten musikalischen Genius aller Nationen.

Zur Entwicklung der russischen Kunstmusik.

Von

Ernst Georgy.

Nachdem das Moskauer „Künstlerische Theater" im Siegeslauf die deutsche Kritik und das Publikum erobert hatte, erschienen bald Vertreter der Schwesterkünste in Berlin, um uns mit andern Gebieten russischer Kultur vertraut zu machen. Der Salon Schulte öffnete seine Säle einer kollektiven russischen Bilderausstellung, im Königl. Kroll'schen Theater debütierte eine Truppe der vereinigten Kaiserlichen Opern, die uns eine Reihe russischer Opernkompositionen vorführte. Es folgten Konzerte, die nur der russischen Musik gewidmet waren, die entzückende Grazie des Petersburger Balletts und die originellen Weisen der Balaleikenkünstler erquickten unser Auge und Ohr. — All diese Vorführungen erwecken wohl den Wunsch, sich mit der Entwicklung russischer Kunstmusik zu beschäftigen, die aus einer wahren Fülle ergreifendster Volkslieder und Weisen erblühte.

Die einzige und erste Ausdrucksform der Kunstmusik im Russland der Moskauer Gross-

fürsten, ja bis in die Zeit Peter's des Grossen (1682—1725) hinein, war der Kirchengesang. Er war mit allen Gebräuchen des Kultus aus Griechenland übernommen worden, empfing aber bald nationale und originelle Färbungen. Von einer weltlichen Kunstmusik konnte bei der damaligen russischen Geselligkeit, die das weibliche Geschlecht ausschloss und sich auf Ess- und Trinkgelage beschränkte, noch nicht die Rede sein. Erst als in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts die westeuropäischen Einflüsse stärker wurden und Polen, Littauer und später Deutsche mit den Russen in nähere Berührung kamen, änderte sich die Lebensführung und begann, wenn auch sehr langsam, sich zu veredeln. Was Zar Alexei Michailowitsch begonnen, setzte sein genialer Sohn Peter der Grosse, Russlands grösster Reformator, fort. Er vollzog gewaltsam den Anschluss seines Landes an den Westen und wurde, wie für alle Gebiete höherer Kultur, auch für die Musik zu einem Bahnbrecher. Auf seine Einladung kommen ausländische „Musikanten“ nach der alten Residenz Moskau und der neuen Sankt Petersburg. Man hört sie staunend, bald mit Entzücken, auf den Hoffesten, bei den Bällen der Reichen. Die ersten Anfänge zu regelrechten Konzerten finden statt, und die Russen, von Natur musikalisch begabt, werden zu leidenschaftlichen Musikliebhabern. —

Am Hofe von Peter's Nachfolgern, die jetzt die allgemein europäischen Titel „Kaiser“ und „Kaiserin“ führen, hält die italienische Oper triumphierenden Einzug. Italienische und vor allem deutsche Musiklehrer lassen sich in Russland nieder und werden viel beansprucht. Was von ihren Schülern, meist beflissenen Höflingen, diesen ersten neuentdeckten russischen Talenten, an Kompositionen geleistet worden ist, steht noch recht tief und hat keinen bleibenden Wert. Dagegen entwickelt sich die Petersburger Oper so ausserordentlich, dass sich selbst die verwöhntesten ausländischen Diplomaten in Lobeshymnen über ihre Leistungen ergehen, wovon die Memoiren- und Briefliteratur jener Zeit erzählt. Werke von Gagliano, Sarti, Paisiello, Cimarosa, Scarlatti und ihren russischen Schülern Fomin, Kaschin, Titow beherrschten das Repertoir. — Ebenso schnell wie die Oper entwickelt sich eine andere Gattung der Musik: die Romanze. Sie wurde zur Lieblingsausdrucksform für das Lied und fand besonders im ersten Viertel des XIX. Jahrhunderts eine kolossale Verbreitung. Die Instrumentalmusik blieb dem grossen Publikum wenig verständlich und führte in der russischen Komposition mehr zu virtuosen Paradestücken.

Die „Zunft“ der fremden Musiker, aus Künstlern und Lehrern bestehend, wurde von der Geistlichkeit viel angefeindet und blieb solange verachtet, bis die allgemeine Hebung von Bildung und Geschmack sich auch in den breiteren Schichten des Adels und des Reichtums fühlbar machte. Als dies geschehen, wurde es in vornehmen Gesellschaftskreisen Mode, in den Künsten zu dilettieren. So widmete man seine Mussestunden auch der Musik! Zu diesen begabten Dilettanten gehörten, ihrerzeit sehr gefeiert, zwei Musiker: Aliabjew und Warlamoff, die sehr populär gewordene Romanzen komponierten, und als Dritter: Werstowsky, dessen Oper: „Das Grab Askolds“ schon um des vaterländischen Sujets willen sehr beliebt war. Jedoch alle Kompositionen jener Tage sind glatte Nachbildungen westeuropäischer Schöpfungen, ohne jede Originalität der Empfindung und Tonsprache. Die slavophile Bewegung in Russland, welche sich 1812 mit Allgewalt erhob, forderte immer stürmischer ein nationales Kolorit auch für die Musik, das sich dem nationalen Stoff anzupassen habe. Die Genies, es zu schaffen, fehlten aber noch. Man begnügte sich mit einer Pseudokunst, deren süssliche Sentimentalität bald als „neurussischer Stil“ gefeiert und von dem mystisch weichlichen Kaiser Alexander I. zum offiziösen geprägt wurde. Wer — ob Ausländer, ob Russe — Erfolg haben wollte, musste sich diese Banalitäten zu eigen machen. Der unheilvolle Einfluss offenbarte sich bald in der weltlichen und kirchlichen Musik und befestigte sich besonders in der letzteren für lange Zeit.

Die neue Machtstellung Russlands nach Napoleons Niederlagen erschloss ihm neue Beziehungen mit allen Ländern. Wie die Heere, die Diplomaten, die Kaufleute durch die Kriege nach dem Westen gezogen waren, so bereiste der Adel jetzt die europäischen Hauptstädte und Kurorte, sandte seine Kinder in ausländische Erziehungsinstitute. Das Interesse für Wissenschaften und Künste belebte sich ausserordentlich. Geniale Talente rangen sich durch. Puschkin wird zum Schöpfer einer echt russischen Poesie, Glinka zu dem der russischen Musik. Michael Iw. Glinka, 1804 in Nowospask im Gouvernement Smolensk geboren, lernte schon früh Klavier und Geige spielen, studierte in Petersburg weiter, wo ihn aber die allgemeine Flachheit eines anspruchsvollen Dilettantismus so abstiess, dass er ins Ausland reiste. Besonders studiert er bei Dehn in Berlin Kontrapunkt und kehrte, von diesem auf vaterländische Pflichten aufmerksam gemacht, 1834 als feingebildeter ernster Musiker in die Heimat zurück. 1836 erschien seine Oper: „Das Leben für den Zaren“, 1842 die zweite: „Ruslan und Ludmilla“. Mit diesen Werken hatte Russland seine ersten nationalen Opern, Grundsteine für den Bau der gesamten russischen Musik erhalten. An Gefühlsreichtum, Schwung, originellen Melodien und Schönheit der Konzeption sind sie bis heute ohne Konkurrenz in Russland geblieben. — 1844 machte Glinka, der hochgeehrt und zum kaiserlichen Hofkapellmeister ernannt wurde, die Bekanntschaft von Berlioz und schrieb unter seinem Einfluss

neue, höchst geniale Werke. Neben tiefen und schönen Romanzenkompositionen, seien noch die bereits veralteten, etwas naiven Orchesterstücke: „Kamarinskaja“ und das von spanischen Themen durchwebte: „Eine Nacht in Madrid“ erwähnt. Glinka's Dankbarkeit veranlasste ihn, noch einmal nach Berlin zu seinem Lehrmeister Dehn zu reisen, um bei ihm Kirchenmusik zu studieren. Doch ereilte ihn mitten in diesen Studien 1857 ein plötzlicher Tod.

Schon zu seinen Lebzeiten begann ein Musiker die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, der, obgleich ihm an Talent nachstehend, einen begeisterten Anhängerkreis fand. Dies war Alexander Serg. Dargomyszski, der von 1813—69 lebte. Seine Hauptbegabung liegt in der ausdrucksvollen Wiedergabe dramatischer und komischer Effekte. In seinem Gesamtschaffen ist er durchaus Romantiker. Von seinen Opern: „Esmeralda“ 1839 und „Russalka“ 1841 ist die letztere Repertoirstück geblieben. — Allmählich wandte er sich vom althergebrachten Stile ab und Wagnerschen Prinzipien zu. Die Instrumentalwerke: „Kosackentanz“ und „Finnische Phantasie“ zeigen bereits den Uebergang an. Endlich bekennt er sich offen zum überzengten Realismus und wünscht aus der in ihren Formen erstarrten Oper ein musikalisches Drama zu gestalten. Puschkin's Drama: „Don Juan“ entzückt ihn so sehr, dass er den Originaltext verwendet und in der Oper: „Der steinerne Gast“ seine neue künstlerische Beichte ablegt. Sie wurde erst 1872 nach seinem Tode aufgeführt, eroberte aber die Bühne nicht. Schon in den 50er Jahren des XIX. Jahrhunderts wurde das Haus Dargomyszski's ein Zentrum für den Kampf gegen die Romantik, gegen die süsslich sentimentale Melodik, gegen Routine und Konservatismus.

Gesellschaft und Presse nahmen den Kampf leidenschaftlich auf. Man spaltete sich in zwei Lager und focht erbittert gegeneinander. Während die einen sich auf dem Althergebrachten, auf den deutschen Musikklassikern versteiften, artete bei den andern die Opposition bald aus. Jegliche Technik, Regeln und Gesetze wurden höhnisch von vornherein verworfen. — Zwischen beiden Parteien stand, anfangs noch sehr schwankend und unentschlossen, der hochbegabte, feingebildete A. N. Serow, der zuerst von Glinka, dann von Meyerbeer beeinflusst, schliesslich mit wehenden Fahnen zu Wagner übergeht und auch in schriftstellerischen Arbeiten sein glühendster Apostel in Russland wird. Seine Opern: „Judith“ — „Rogneda“ — „Des Feindes Macht“ enthalten Stellen von grosser Wirksamkeit, sind aber roh zusammengefügt und ohne originale Grösse.

Die fünf Neuerer, die sich um Dargomyszski scharten, wurden in Russland unter dem Namen „Krujok“ (Kreischen) zusammengefasst. Sie begeisterten sich an Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner. Ihre Prinzipien übernahm die 1861 von Balakireff begründete: „Zahlungsfreie Musikschule“ mit ihren programmatischen „Symphonischen Konzerten“ praktisch, und theoretisch verfocht sie der künstlerisch vornehme, hochgeachtete W. W. Stassoff. — Zum „Krujok“ selbst gehörten Balakireff, Cui, Mussorgsky, Borodin und Rimsky-Korssakoff.

M. A. Balakireff, 1836 geboren, ist der Typ des Programmmusikers, was seine symphonischen Dichtungen: „Tamara“ — „König Lear“ und die orientalische Phantasie „Islamey“ (für Klavier) beweisen. Seine Romanzen und Ouvertüren, in denen er russische, tschechische und spanische Themen verwertete, zeigen ihn von solch reicher Lyrik und als so feinen Illustrator Lermontowscher Gedichte, dass Glinka ihm eine glänzende Zukunft verhiess. — Neben ihm kämpft schriftstellerisch und in Kompositionen Cesar A. Cui, 1835 in Wilna geboren. Er ist ein vorzüglicher Darsteller von Liebesaffekten und dramatischen Kollisionen, ebenso wie ihm die Zeichnung kranker mystischer Leidenschaft gelingt. Ihm fehlt Humor, nationales Kolorit und orchestrale Belebung der Volksmassen. Seine Opern: „William Ratcliff“ und „Angelo“ blieben lokal. Seine Klavierstücke und einige Romanzen sind beliebter und fanden auch den Weg ins Ausland. Er ist Präsident der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft und Korrespondent des Institut de France. — Modeste Mussorgsky, 1839—81, entnahm nicht nur seine Sujets der altrussischen Geschichte, sondern entwickelt auch eine absolut russische Melodik. Bei ihm pulsiert heutiges Leben, das alle Spielarten russischer Eigenschaften von kindlicher Naivität, phlegmatischer Langmut bis zur tragischen Leidenschaft widerspiegelt. Er hat einen Reichtum der Erfindung, der an Glinka heranreicht. Grosser Popularität erfreuen sich seine Lieder und Romanzen. Von seinen Opern wird nur noch „Boris Godunow“ hier und da aufgeführt. Sein grösstes Orchesterwerk: „Eine Nacht auf den Luisjabergen“ wird in Konzerten in Russland noch viel gespielt, und der darin kühn und grell gezeichnete Hexensabbath endet in einem wahrhaft zauberhaften Bilde des friedlich erwachenden Morgens. Bei aller Begabung bleibt dieser Komponist leider immer nur der geniale Dilettant. — Ihm voraus an sauberer Detailarbeit ist der hochbegabte Alex. P. Borodin, 1834—87, dessen Oper „Fürst Igor“, von seinen Freunden beendet, dem Autor einen posthumen Erfolg eintrug. Eine feine nationale Koloristik zeichnet zwei Symphonien und zwei schöne Quartette aus. Der bedeutendste Vertreter des „Krujok“ ist Nikolaus Rimsky-Korssakoff, der 1844 in Tichwin geboren und 1908 als Professor der Komposition in Petersburg gestorben ist. Schon seine erste Oper „Pskowitjanka“ offenbarte eine grosse Kraft. Noch bedeutender sind seine orchestralen Werke. So ist die Ouver-

türe „Sadko“ ein entzückendes Gemälde des Wasserreiches und die programmatische Symphonie: „Antar“ eine Perle der Weltmusik. Seine Oper: „Maiennacht, die symphonische Dichtung: „Sheherezade“ und eine Serie entzückender, tief empfundener Romanzen werden das Ausland noch zweifellos erobern!

Der aufrichtige und hohe Ernst des Strebens wird den fünf Mitgliedern des „Krujok“ ihren würdigen Platz in der russischen Musik bewahren, die sie, trotz gewisser Uebertreibungen und Verirrungen um viel Schönes und Volkstümliches bereicherten. — Ihr tastendes Suchen nach neuen Idealen wurde von ihren Gegnern glattweg negiert und als revolutionärer Dilettantismus aufgefasst. Das Vorhandensein einer nationalrussischen Musik wurde einfach bestritten. Die gegnerische Richtung fand ihre Stützen in der 1859 gegründeten „Russischen Musikalischen Gesellschaft“, deren beliebte und hervorragende Symphoniekonzerte in den Hauptstädten des Reiches von den Brüdern Anton und Nikolai Rubinstein ins Leben gerufen und dirigiert wurden. Beide waren selbst erstklassige Pianisten, ein Ruhm, den die ganze Welt besonders dem älteren Bruder Anton willig und freudig zuerkannte.

Anton Rubinstein, 1830 zu Wechwotynez in Podolien als Sohn eines wohlhabenden Bleistiftfabrikanten geboren, genoss eine vorzügliche Erziehung. Schon mit 10 Jahren trat er als Konzertspieler auf, studierte dann bei Villoing in Moskau und bei Dehn in Berlin. 1858 wurde er Hofpianist, Konzertdirektor und Leiter der Musikgesellschaft. 1862 begründete er das Petersburger Konservatorium, das er mit langen Pausen bis 1890 verwaltete. Meist lebte er auf Konzertreisen oder widmete sich der Komposition, die ihm höchster idealer Lebenszweck war. 1894 starb er im Petersburger Gouvernement in Peterhof, wo er eine schöne Besitzung hatte. So kraftvoll, impulsiv und unvergesslich grossartig bei feinster Zartheit der Empfindung sein Spiel und sein Anschlag waren, so unbestritten in seiner Weltmeisterschaft, so zwiespältig ist das Urteil über seine Kompositionen. In der Hauptsache steht sein Schaffen im Banne Schumann's, Mendelssohn's und Beethoven's; aber in seinen Opern „Feramors“, 1863, und „Die Makkabäer“, 1875, wie „Nero“, 1879, finden wir unleugbar den Einfluss Meyerbeer's. Die grösste Verbreitung und Anerkennung fand aber „Der Dämon“, dem Lermontow's Text zugrunde liegt. Hier finden wir auch starke Einflüsse von Berlioz und Liszt. Seine geistlichen Opern: „Der Turm zu Babel“ — „Moses“ und „Das verlorene Paradies“ sind bereits fast vergessen. Als starker Programmmusiker erweist er sich in den orchestralen Charakterbildern: „Faust“ — „Iwan der Schreckliche“ — „Don Quichote“ und besonders in der zweiten seiner sechs Symphonien. Sie alle zeigen ihn weit mehr als Virtuosen, als Techniker, weniger als berufenen Schöpfer. In seinen Klavierkompositionen: Préludes, Barkarolen, Etüden, sowie in seinen Liedern hat dieser Meister stets packende Wirkungen und warme Empfindungen bei überraschender Ausdrucksfähigkeit. Sein Schaffen ist ungleich, und sein Wollen stärker als sein Können.

Neben ihm zu erwähnen wäre K. Dawidoff, der begabte Violoncellist, der neben schönen Liedern und Romanzen auch eine Reihe von Werken für sein eigenes Instrument geschrieben hatte. Ferner Faminzin, der beste Kenner frührussischer Musik, der in seinen Kompositionen versuchte, diese wiederzubeleben.

Die fieberhafte Erregung, welche die neue Bewegung hervorgerufen, hielt nicht lange an. Aus den Sphären programmatischer Kämpfe in beiden Lagern fand sich die Musik zu ihrem Selbstzweck: Selbstoffenbarung, tiefster Ausdruck des rein Persönlichen zu sein, zurück in der Persönlichkeit eines neuen Genius, in P. J. Tschaïkowsky. Seiner vermittelnden Art, die bei allen Parteien hochgeschätzt wurde, war es zu danken, dass zuerst Ruhe und später gegenseitiges Verständnis eintrat. Schon gegen Ende der siebziger Jahre starb der grosse Eiferer Borodin. Cui entsagte seinem Radikalismus und kam zum Teil unter den Einfluss der Franzosen, was die Opern: „Die Flibustier“ und „Sarazin“ 1899 beweisen. Sein Jugendfeuer ist erloschen und nur vereinzelte Schönheiten zeugen noch von selbständiger Kraft. Mussorgsky war 1881 gestorben, Balakireff kehrte nach langer Pause, sehr schwach geworden, zur Kompositionstätigkeit zurück, enttäuschte aber sehr. So hielt sich nur Rimsky-Korssakow, dessen Einfluss wuchs und der Russland in Alexander Glasunoff, geboren 1865, und in Anton Arensky, geboren 1861, zwei hochtalentierte Schüler und hoffnungsvolle Komponisten schenkte. Von ersterem besitzen wir schon mehrere symphonische Dichtungen und eine orientalische Rhapsodie.

Als ragender Gipfel russischer Musik erscheint uns Peter J. Tschaïkowsky, der 1840 in Wotkinsky geboren, schon 1893 in St. Petersburg von der Cholera fortgerafft wurde. In diesem Meister vereinigen sich eigentlich zwei Naturen. In seiner Klaviermusik offenbart er sich uns als liebenswürdiger Salonkomponist und charakteristischer Kleinmaler, dessen Tonsprache auch in Westeuropa voll verstanden und gewürdigt wird. Seine andere Seite zeigt ihn uns als absoluten Russen, der nur im Vaterlande so ganz erfasst und daher so schwärmerisch geliebt und auch überschätzt werden kann. — Während er sich einerseits dem „Krujok“ anschliesst, tritt er anderseits in scharfem Gegensatz zu ihm. Seine programmatischen Werke: „Romeo und Julia“ (Ouvertüre), die Phantasie: „Franzeska da Rimini“ und „Der Sturm“ wurden mit Begeisterung begrüsst und

von der neuen Richtung als ihr zugehörig angerechnet. Die weiteren Arbeiten Tschaïkowsky's, wie seine Symphonien, von denen besonders die vierte und sechste ausgesprochen autobiographische Züge zeigen, die ausgezeichneten Quartette und Klavierkonzerte erheben sich durch ihre meisterhafte Beherrschung der Technik schon zu Gemeingütern der musikalischen Weltliteratur. Tief und innig zeichnet er selbst die feinsten Seelenstimmungen und vermag sie sogar bis an die Grenze des Krankhaften zu verfolgen. In seiner Seelenanalyse und Nervosität ist er absolut Kind seiner Zeit. Die „Stimmung“ ist ihm alles und drängt das beschreibende Element in den Hintergrund. Je älter er wird, um so überzeugter wird seine Anbetung Mozart's und seine Gegnerschaft zum Realismus und zur zeitgenössischen russischen Oper. Weder ihr Zauberepos, noch ihr Musikdrama befriedigen diesen rein subjektiven Künstler, der neue Opernideale sucht, ohne sie zu finden. Gerade seine Opern sind seine schwächsten Leistungen, obgleich „Eugen Onegin“ sich jetzt nicht nur die ganze russische Bühne erobert hat, sondern auch bei uns dann und wann aufgeführt wird. In ihr finden wir wohl aufrichtiges Gefühl; aber neben wirklichen musikalischen Schönheiten starke Banalitäten. „Die Piquedame“, ein Lieblingswerk der Russen, hat in Paris und Wien keinen Beifall gefunden. Dagegen sind seine Lieder jetzt längst integrierender Bestandteil der Konzertprogramme geworden, ebenso seine kleinen Klavierstücke. Hervorragend schön in ihrer Eleganz ist seine Balletmusik zu „Dornröschen“, die wohl zum bedeutendsten in diesem Genre zählt.

Ein frischer Zug weht durch die Kompositionen der heutigen Russen, unter denen vielversprechende Talente fleissig am Werke sind. A. C. Tanjejeff zum Beispiel offenbart in seiner Oper: „Oresteia“ viele Qualitäten und ist originell im Entwurfe. N. A. Sokoloff mit seinen Kammermusikkompositionen, A. K. Liadoff mit seinen Klavierwerken, N. F. Solowjew in seiner Oper „Kordelia“ und der in Russland hochgeschätzte Dirigent A. F. Naprawnik in seiner Opern-, Kammer- und Vokalmusik haben in ihrer Heimat schon ihren Platz erobert. Weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus hat sich der Grosses verheissende, jugendliche S. Rachmaninoff bereits durchgesetzt. Seine orchestralen und Klavierkompositionen haben erst im letzten Winter auch bei der ernsten Kritik grosses Interesse erweckt.

Man kann der russischen Musikwelt anfeuernd und mahnend nur Richard Wagner's Worte zurufen: „Kinder, macht Neues! Neues! Und abermals Neues! Hängt Ihr Euch ans Alte, so hat Euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!“

Wie hören wir Musik?

Von

Karl Hallwachs.

(Schluss.)

Die schlechten Aufführungen schiebt man gewöhnlich der mangelhaften Technik der Sänger in die Schuhe. Aber eine Hauptsache ist, dass man die Kunst der rechten Inszenierung nicht versteht. Sänger, die Mozart nicht singen können, sollte man hinauswerfen. Es müsste Pflicht einer jeden Theaterleitung sein, anstatt auf minderwertige Sachen Geld und Zeit zu verwenden, einmal im Jahre wenigstens sämtliche Opern von Mozart würdig aufzuführen. Eine wirklich vollendete Aufführung würde die Theater zweifellos füllen.

Einzigartig ist Beethoven's Fidelio. Vertreter der romantischen Oper ist Weber; sein Weg führt direkt zu Wagner. Der grosse Symphoniker Beethoven war kein Dramatiker wie Mozart, wenn er sich auch immer nach einem Operntexte sehnte. Er musste eine grosse Tat besingen. Neben ihm hat nur noch Hugo Wolf die Gattentreue behandelt. Fidelio ist das Hohelied der Liebe; in ihm verzichtet Beethoven fast ganz auf die äussere Wirkung. Je dunkler die Bühne, desto heller leuchtet die Liebe. Bei ihm finden wir die musikalischen Formen schon bedeutend gelockert und erweitert, die Instrumentation bereichert. Weber hat Beethoven nicht ganz verstanden, wie schon seine üble Kritik der achten Sinfonie beweist. Trotzdem hat er viel von ihm. Sein Orchesterstil ist die dramatisch-romantische Uebersetzung des Beethoven'schen. Weber's „Freischütz“ ist die Verklärung des deutschen Volkswesens; er wird stets frisch und jung bleiben. Seine Oper hat den Dialog beibehalten, bleibt also im Singspiel stecken, ohne aber deshalb ihre dramatische Wirkung einzubüssen. Einen neuen einheitlichen Stil für das grosse Drama hat er in der „Euryanthe“ darzustellen versucht. Sie ist seine bedeutendste Musik. Der Dialog fällt weg. An bestimmte Personen knüpfen sich bestimmte Melodien; es zeigte sich zuerst das Prinzip des Leitmotivs. Wie der „Oberon“ beweist, ist die Elfenmusik nicht erst bei Mendelssohn zu finden. Klarinette und Horn sind Weber's Lieblingsinstrumente. Die Lockerung der Formen greift

bei ihm noch mehr um sich, die Ouvertüre tritt hier znerst in Potpourri-Form auf; sie nimmt ihr Material aus der Oper. Von Weber geht der Weg zu Wagner. Dieser hat von Weber viel gelernt. In ihm vereinigen sich die Gaben der Dichtknnst nnd Musik. Der Theoretiker Wagner weist immer wieder auf die griechische Tragödie hin; er betont die Herrschaft der Dichtknnst über die Musik. Der Dramatiker Wagner aber hat den Theoretiker glänzend widerlegt. Er hat den Stil des Musikdramas entdeckt. Im Gegensatz zu Mozart ist ihm die Erfindung des Stoffes nnd die Behandlung der Charaktere Nebensache. Lohengrin und Tannhäuser weisen noch die alte Form auf; nur die Rezitative sind bedentender gehalten, anstelle der Arien und Duette tritt die dichterisch geschaute Szene.

Es musste ein nenes musikalisches Formenprinzip gefunden werden. Das Leitmotiv, aber anders wie je zuvor, gelangt zur Verwendung. Es ist ein kurzes musikalisches Sätzchen znr Bestimmung irgend einer Person, einer Sache oder eines Geschehnisses. Die formale weitere Ausgestaltnng dieses Motivs übernimmt das Orchester im Sinne der Dichtung. Doch finden sich noch manche Stellen, die an das Rezitativ oder an das Arioso (mehr begleitetes, fester geformtes Rezitativ) angeschlossen sind und an den Liedsatz erinnern. Und so gross anch das Interesse an den poetisch-dramatischen Vorgängen bleibt, wahrhaft populär ist Wagner's Musik doch erst durch die grossen lyrischen Höhepunkte, die nns fesseln, erschüttern nnd fortreissen. Für Wagner bedeutete das musikalische Drama ein Festspiel, eine feierliche Zusammenkunft des Volkes, eine Art weltlichen Gottesdienstes. Seine Nibelungen nehmen eine Sonderstellung gegenüber aller Kunst ein; sie offenbaren nns nicht eine reichere, sondern eine neue Welt, die Wahrheit im Sinne des ewig Gültigen.

Wir sagen nun nicht: Mozart oder Wagner, sondern Mozart und Wagner. Die Bewunderung für den einen schliesst die für den andern nicht aus. Mozart's speziell dramatische Begabung ist grösser, aber dafür erschaut Wagner die nnendlichen Tiefen des seelischen Lebens. Aus der Zahl der Opernkomponisten nennen wir noch Chernbini (Wasserträger), Méhnl (Joseph und seine Brüder) und Meyerbeer. Letzterer, einer der grössesten dramatischen Könner, hat seine grossen künstlerischen Gaben vielfach unheilvoll verwertet. Seine Wirknngen sind rein äusserlich. Wirkliche künstlerische Individnalitäten waren Hermann Götz (der Widerspänstigen Zähmnng), Hugo Wolf (Corregidor), Peter Cornelius (Barbier von Bagdad). Gounod und Thomas verdanken wir die Verbalhornung deutscher Meisterdichter. Auch die süsseste Melodie Gounod's vermag nicht die Verzerrung zu verdecken. Thomas steht noch weit unter Gonnod. Mascagni hat wohl dramatischen Wurf, aber keine schöpferische Eigenart, noch weniger besitzt solche Leoncavallo. Nennenswert sind noch Boieldieu, Auber, Marschner (Vampyr). Nicolai versteht es, den italienischen Stil mit dem deutschen zu verbinden. Die Geschichte der Oper beweist, dass ihre Hanptwirkung auf ihrem Verhältnis zu dem dichterischen Texte beruht. Richard Strauss aber nimmt einen Stoff, dem er persönlich kalt gegenübersteht, der ihm aber für den Erfolg bürgt. Aehnlich verfährt auch Meyerbeer in der Wahl seines Stoffes. Strauss geht noch weiter; er nimmt gleich das ganze Textbnch znr Komposition, ob es dafür geeignet oder nicht. Was in Oskar Wilde's „Salome" fein zisiliert, wie ein sich schattenhaft abspielender Vorgang erscheint, überschwemmt in Strauss' Musik uferlos die ganze Dichtung, nur das Grauenvolle des Stoffes bleibt. Der Reiz der Knappheit wird zur Langeweile. Mag man die Knnstfertigkeit des Komponisten noch so sehr bewnndern, die Themen sind doch wenig bedentend. Der Erfolg beruht auf der Sensation, der Aufstachelung des Nervenreizes. Ein feines ästhetisches Gefühl ist Strauss in seinen Opern nicht eigen. Wenn wir einmal erkannt haben, was echt und wahr ist, wird sich unser Geschmack steigern nnd uns veranlassen, dem Schlechten aus dem Wege zu gehen. Der Weg zu den Höhen ist schwierig, aber der Ausblick ist lohnend und lässt alle Mühe vergessen. Auch der Weg zu unseren grossen Meistern ist oft mühsam. Aber das bewusste Hören befähigt nns, ihn zu erkennen und zu verfolgen. Von ihm allein kommt nns das Heil. — —

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Das Königl. Konservatorium für Musik zu Dresden versandte den Bericht über sein 53. Stndienjahr. Er ergibt eine Frequenz von 1465 Schülern, die von einem aus 118 Lehrern und Lehrerinnen bestehenden Kolleg unterrichtet wurden. Die Aufführnngen aller Art betrugen im letzten Schuljahr 72, darunter sind zwei festliche Musikaufführungen: Geburtstag des Königs, 50jähriges Lehrerjubiläum Hofrat Prof. Döring's, vier Wohltätigkeitsaufführungen, sechs Bühnenaufführungen nsw. hervorzuheben. Ausser dem bereits angedenteten 50jährigen Lehrerjnbiläum von Prof. Döring, feierte der Violin- und Klavierlehrer Richard Schmidt seine 40jährige, Professor Hermann Vetter und Frl. Elisabeth Sievert ihre 25jährige Zugehörigkeit zu der An-

stalt. Zeugnisse der Reife für die verschiedensten Zweige der Musik, Preiszeugnisse und Belobigungen wurden in den Schlussfeiern Ende März verteilt. Zu einer erneuten Besprechung behufs Festsetzung einer staatlichen Prüfung für Musiklehrer hatte das Königl. Ministerium des Innern für den 21. Oktober 1908 eingeladen. Von seiten des Königl. Konservatoriums wohnten derselben der Direktor Johannes Krantz, Professor Vetter und Seminar-Oberlehrer Paul bei. Eingeleitet ist der Jahresbericht durch einen Artikel von Professor Eduard Renss „Der Kampf um die Klaviertechnik", in welchem der Verfasser auf Grundlage eigener langjähriger Erfahrung energisch Stellung gegen die heutige moderne, sogenannte „natürliche Klaviertechnik", die eine Schulung der Finger überflüssig hält, nimmt.

Die Grossherzogliche Musikschule zu Weimar hatte im abgelaufenen Schuljahre den schweren Verlust ihres Direktors Erich Wolf Degner zu beklagen, er starb nach schmerzhaften Leiden am 18. November 1908. Er hatte seine musikalischen Studien auf der Anstalt absolviert, wirkte in den Jahren 1889 bis 1891 als Lehrer an derselben und wurde, als Geh. Hofrat Professor Müllerhartung 1902 nach 30jähriger Tätigkeit sein Amt als Direktor der Grossherzogl. Musikschule niederlegte, zu seinem Nachfolger berufen. Seine segensvolle Tätigkeit wird unvergessen bleiben. Seit dem 1. Februar wirkt Waldemar von Baussnern als Direktor der Schule. Die Anstalt erfreut sich der Protektion des Grossherzogs Wilhelm Ernst und empfängt von ihm eine bedeutende Subvention, ebenso stiftete er für den Fonds eines „Degner-Denkmals" 500 M. Von einer Gönnerin wurden der Anstalt 10 000 M. für eine „Degner-Stiftung" zu Stipendienzwecken für mittellose begabte Schüler überwiesen, unter der einen Bedingung, dass alljährlich im Rahmen der öffentlichen Konzerte ein Werk Degner's zur Aufführung käme. Die Frequenz der Schüler betrug im abgelaufenen Schuljahre 151; es fanden acht Orchester-, Kammermusik- und Choraufführungen und sechs Vortragsabende statt, am Schluss des Schuljahres wurden schriftliche und mündliche Prüfungen in allen theoretischen und Instrumentalfächern abgehalten, die Prüfungen zur Erlangung eines Reifezeugnisses finden in Gegenwart eines Kommissars des Grossherzogl. Staatsministerium statt. Das neue Schuljahr beginnt am 20. September.

Das Brandenburgische Konservatorium der Musik, hierselbst, Direktor Bruno Kittel, versandte seinen Jahresbericht über das abgelaufene Schuljahr. Wie in früheren Jahren ist auch diesmal wieder das Institutsorchester mehrfach mit grösseren Leistungen an die Oeffentlichkeit getreten, es wirkte mit dem Chor des Konservatoriums zusammen zweimal in den Konzerten der Wagnervereine Berlin-Potsdam mit; zur Aufführung kamen u. a. Beethoven's „9. Sinfonie", Bruchstücke der „Meistersinger" und der 2. Akt des „Parsifal". In einer Wohltätigkeits-Matinee wurde Beethoven's „Chorfantasie" und sein Weihefestspiel „Die Ruinen von Athen" zu Gehör gebracht. Die Opernschule führte in zwei Abenden Bruchstücke aus dem „Freischütz" und dem „Fliegenden Holländer", vollständig Ferdinand Hummel's „Mara" und Johann Strauss' „Fledermaus" auf. Ausserdem fanden 9 Vortragsabende der vorgeschritteneren Schüler im Konservatorium und 3 Aufführungen der Mittel- und Elementarklassen statt. Der Chor des Konservatoriums ist aus verwaltungstechnischen Gründen in einen selbständigen Verein „Bruno Kittel'scher Chor" umgewandelt worden.

Vermischte Nachrichten.

Professor Albert Hermann Dietrich, langjähriges Mitglied des Senats der Künste, feierte seinen 80. Geburtstag. Der greise Künstler kann sich rühmen, ein Schüler Robert Schumann's gewesen zu sein. Unter seinen zahlreichen Kompositionen sind die Sinfonie in d-moll, die Ouvertüre „Normannenheerfahrt", das Konzertstück „Rheinmorgen" usw. hervorzuheben. Auch zwei Opern „Robin Hood" und „Das Sonntagskind" stammen aus seiner Feder.

Oskar Fried ist von dem Musikverein in Christiania eingeladen worden, im kommenden Winter ein Konzert zu dirigieren. Er wird dieser Einladung Folge leisten.

Der bekannte französische Komponist Charles Marie Widor hat der Berliner Akademie der Künste anlässlich seiner Wahl zu deren ordentlichem Mitglied eine Kantate ohne Worte für Orgel und Orchester gewidmet, der er ein altes deutsches Kirchenlied zugrunde legte.

Hofkapellmeister Dr. Beier in Cassel erhielt den Kronenorden 3. Klasse.

Robert Ludwig, der in Breslau hochgeschätzte Pianist und Lehrer, langjähriger Musikreferent der „Schlesischen Zeitung", ist auf einer Erholungsreise in Wengen bei Interlaken einem Herzschlage erlegen.

Professor Gottfried Angerer in Zürich, der Direktor der dortigen Musikschule, verstarb im Alter von 59 Jahren. Er ist als Komponist zahlreicher Männerchöre in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Der dritte Ferien-Kursus in rhythmischer Gymnastik, der unter Leitung von

Professor E. Jaques-Dalcroze diesen Sommer wieder in Genf mit grossem Erfolge abgehalten wurde, ist beendet. Es hatten sich über 160 Teilnehmer aus allen Ländern der Erde zusammengefunden, aus Deutschland allein über 50. Eine grosse Zahl Konservatorien erbittet schon von Jaques-Dalcroze Lehrer, die in seiner Methode unterrichten. Er vermag aber leider nicht allen Ansprüchen völlig zu genügen; denn nur denjenigen kann er als Lehrer empfehlen, der zum mindesten während eines Jahres am Institut für rhythmische Gymnastik Studien betrieben und ein Diplom nach bestandenem Examen sich erworben hat. — Es dürfte deshalb auch von grossem Interesse sein, zu erfahren, dass Prof. Jaques-Dalcroze von September an drei Freistellen an seinem Institut in Genf zu vergeben gedenkt, für welche sich junge Damen melden können, die in musikalischer und plastischer Hinsicht Begabung besitzen. Wenn sie diesen Nachweis erbringen können, so ist ihnen Gelegenheit geboten, kostenlos in Genf während eines Jahres Studien in rhythmischer Gymnastik und Solfège (Entwicklung des Gehörs) zu machen, ein Diplom sich zu erwerben und endlich Anwartschaft auf gute Stellungen an Musikschulen zu gewinnen. Sie haben sich vor dem 15. September an Professor Jaques-Dalcroze, Direktor des Instituts für rhythmische Gymnastik in Genf, zu wenden. — Von München wird dazu gemeldet, dass die Verhandlungen zwischen dem Schöpfer der Methode und dem Generalintendanten des Stuttgarter Hoftheaters, Baron Putlitz, nun definitiv abgeschlossen sind, das gesamte Opernpersonal von den ersten Gesangsgrössen bis zu den jüngsten Balletteleven wird ein Jahr lang einen Kurs in rhythmischer Gymnastik durchmachen. Es dürfte daraus eine Reform der gesamten szenischen Darstellungsweise resultieren, die geeignet ist, die ganze musikalische Welt zu interessieren.

Der Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung für Tonkünstler wird mit Ermächtigung des Stiftungskuratoriums für das Jahr 1910 eröffnet.

I. Um zu demselben zugelassen zu werden, muss der Konkurrent:

1. in Deutschland geboren und erzogen sein und darf das 28. Jahr nicht überschritten haben,
2. seine Studien in einer der zur Königlichen Akademie der Künste gehörigen Lehranstalten für Musik (Akademische Meisterschulen für musikalische Komposition, Akademische Hochschule für Musik, Akademisches Institut für Kirchenmusik) oder in dem Stern'schen, dem Klindworth-Scharwenka'schen Konservatorium für Musik in Berlin oder in dem Konservatorium für Musik in Köln gemacht haben,
3. sich über seine Befähigung und seine Studien durch Zeugnisse seiner Lehrer ausweisen.

II. Die Preisaufgaben bestehen:

a) in einer achtstimmigen Vokaldoppelfuge, deren Hauptthema mit dem Text von den Preisrichtern gegeben wird,
b) in einer Ouvertüre für grosses Orchester,
c) in einer durch ein entsprechendes Instrumentalvorspiel einzuleitenden dramatischen Kantate für drei Stimmen mit Orchesterbegleitung, deren Text den Bewerbern mitgeteilt wird.

III. Die Bewerber haben ihre Anmeldung nebst den betreffenden Zeugnissen (ad. I. 1, 2 und 3) mit genauer Angabe ihrer Wohnung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin W. 64, Pariser Platz 4, bis zum 1. Oktober 1909 auf ihre Kosten einzusenden. Die Zusendung des Themas der Vokaldoppelfuge sowie des Textes der Kantate an die den gestellten Bedingungen entsprechenden Bewerber erfolgt im Monat November 1909.

IV. Die Arbeiten müssen bis zum 15. September 1910 in eigenhändiger, sauberer und leserlicher Schrift versiegelt an die Königliche Akademie der Künste kostenfrei abgeliefert werden. Den Arbeiten ist ein den Namen des Bewerbers enthaltender versiegelter Umschlag beizufügen, dessen Aussenseite mit einem ebenfalls auf dem Titel der Arbeiten befindlichen Motto zu versehen ist. Das Manuskript der preisgekrönten Arbeiten verbleibt Eigentum der Königlichen Akademie der Künste. Die Zuerkennung des Preises und die Verkündigung des Siegers erfolgt im Dezember 1910. Die uneröffneten Umschläge nebst den betreffenden Arbeiten werden dem sich persönlich oder schriftlich legitimierenden Eigentümer durch den Inspektor der Königlichen Akademie der Künste zurückgegeben.

V. Der Preis besteht für den diesmaligen Wettbewerb in einem auf 4500 M. erhöhten Stipendium, welches der Sieger zum Zwecke weiterer musikalischer Ausbildung, insbesondere für eine Studienreise nach Massgabe später erfolgender besonderer Anordnungen zu verwenden hat.

Berlin, den 1. August 1909.

Der Senat der Königlichen Akademie
der Künste, Sektion für Musik.
Gernsheim.

Professor Siegfried Ochs, der Direktor des Berliner Philharmonischen Chors, hat das ihm 1902 übergebene Kapital von 12000 Mk., den Grundstock zu einer „Siegfried Ochs-Stiftung", der beim 25jährigen Bestehen des Philharmonischen Chors auf rund 25000 Mk. angewachsen war, der Akademie der Künste zum Eigentum übergeben. Die Stiftung hat den Zweck, ausgebildeten, selbständig wirkenden deutschen Musikern Beihilfen zu gewähren, also Komponisten, Dirigenten, Sängern und Instrumentalisten. Stipendien zu Studienzwecken sollen nicht verliehen werden. Die Zinseneinnahmen können sowohl an einen einzigen als an mehrere, keinesfalls aber an mehr als zehn

Künstler verteilt werden, wobei verheiratete und erwerbsunfähige voranzustellen und keine Unterschiede nach Geschlecht, Alter und Konfession zu machen sind.

Dem Beispiel der Universitäten in Wien, Berlin und Leipzig folgend, hat nun auch die deutsche Alma mater in Prag ein „Ordinariat für Musikwissenschaft" geschaffen. Der seit dem Jahre 1900 an der Prager deutschen Universität lehrende Privatdozent Dr. Heinrich Rietsch, der seinerzeit an die Stelle des nach Wien berufenen Professors Guido Adler getreten war, ist zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt worden. Im Jahre 1860 zu Falkenau an der Eger geboren, studierte Rietsch in Wien ursprünglich Jura und später unter Eduard Hanslick und Guido Adler Musik. In der Musiktheorie und Komposition waren Fr. Krenn, E. Mandyczewski und Robert Fuchs seine Lehrer.

Bücher und Musikalien.

Arthur Heinrich, op. 12. „Tagebuchskizzen."
10 kleine Klavierstücke.
Verlag Melodia, Berlin.

Diese zehn in zwei Heften erschienenen kleinen Klavierstücke enthalten hübsche, wertvolle Jugendliteratur für Schüler der unteren Mittelstufe. Es ist ungekünstelte, in gutem Klaviersatz geschriebene Musik, melodisch ansprechend und rhythmisch lebendig. Einige der kleinen, mit gefälligen Ueberschriften versehenen Sätzchen sind wegen ihres sinnigen Inhalts noch besonders hervorzuheben, so das einleitende, im fröhlichen Marschrhythmus gehaltene „Auf der Wanderschaft", die beiden ruhig fliessenden „Ein Traum" und „Stilles Glück", das klagende „Vom kranken Schwesterlein" und das musikalisch wohl am wertvollsten „Grossmütterchen erzählt von der Ringelblume". Die Jugend wird sich an den Stücken erfreuen, sie sind zur Einführung zu empfehlen.

Leander Schlegel, op. 30. „Ins Album."
4 Klavierstücke.
Fr. Kistner, Leipzig.

Leander Schlegel ist eine fein und vornehm empfindende Musikernatur, was er dichterisch erschaut, weiss er in fesselnder, charakteristischer Sprache in Tönen wiederzugeben. Die vorliegenden vier Stücke: „Kahnfahrt", ein ruhig singendes Stück mit schöner melodischer Linie, „Capriccio", voll origineller, mutwilliger Motive, die sich neckisch auf und nieder jagen, „Trauermarsch", düster und schwer in dem e-moll-Eingang, mit einer weichen Kantilene. E-dur, im Mittelsatz, endlich No. 4, ein feinstilisierter „Walzer", sind von grossem Reiz und musikalisch empfindenden Spielern warm zu empfehlen. Technische Schwierigkeiten enthalten sie nicht.

Gustav Lazarus, op. 122. „Abendstimmungen."
Vier Klavierstücke.
„ „ op. 123. Acht Phantasiestücke.
Fr. Kistner, Leipzig.

Der fleissige Komponist bietet der klavierspielenden Welt in den beiden vorliegenden Werken eine Reihe ansprechender Stücke im lyrischen Genre, liebenswürdige, anmutige Salonmusik mittlerer Schwierigkeit, in dem an ihm bekannten flüssigen und guten Klaviersatz geschrieben. Die erste Sammlung „Abendstimmungen" enthält: „Dämmerstunde", „Zur guten Nacht", „Barkarole" und „Sehnen"; dem Stimmungskreise entsprechend sind es ruhig gehaltene Sätze, deren melodische Linie sich in fesselnder Einkleidung bewegt. Ein bunteres Bild bieten die „Phantasiestücke", hier finden sich Sätze in Tanzformen: ein rhythmisch straffes „Ungarisch", ein zierliches „Menuetto giocosa", ein „Valse lente", ein „Springtanz" und eine graziöse „Gavotte", ferner ein einschmeichelndes „Schlummerliedchen", ein auf fliessenden Passagen dahineilender Satz „Am Bache", zum Schluss ein an Grieg'sche Tonmalerei erinnerndes Stück „Im Frühling". Der Verfasser verfolgt, neben dem rein Musikalischen, mit diesem Werk auch pädagogische Zwecke, er hat seine acht Phantasiestücke in aufsteigender technischer Schwierigkeit geordnet; so bieten sie für die Mittelstufen der klavierstudierenden Jugend ein ebenso instruktiv verwertbares wie musikalisch bildendes Material, sie seien daher der weitesten Beachtung empfohlen.

Julius Landolt: Methode des Notenlesens.
Max Lieber's Musikhaus, Freiburg i. Br.

Die kleine Schrift verfolgt den Zweck, eine Methodik des Notenlesens, und zwar durch die Schulung des Auges herbeizuführen. Dazu dient dem Autor die Erkenntnis und das Lesen des Intervalls und er empfiehlt daher dem Lernen der Notenbedeutung das Erkennen und Lesen der Intervalle vorausgehen zu lassen. In systematischem Fortschreiten, mit den Sekundenschritten nach oben und nach unten beginnend, wird der Schüler in Linie, Zwischenraum und Hilfslinie eingeführt, er lernt die ungleiche Stellung der Sekunde — Linie zu Raum oder umgekehrt —, die gleiche Stellung der Terz — Linie zu Linie oder Raum zu Raum — kennen und kommt durch Hilfe zahlreicher Lese- und eigener Schreibübungen bis zum Intervall der None. Nach der Kenntnis der Quinten, der zunächst wichtigen Fünftönelage, schiebt sich das Erlernen der Stammtöne ein; die

Bedeutung der Notennamen wird von dem eingestricheuen c nach oben und unten in rationeller Weise gelehrt. Auch für das Vorauslesen und das Vomblattspiel bietet das schnelle Erkennen der Intervalle ein wesentliches Hilfsmittel. Der Verfasser hat sein System in klarer, logischer Weise entwickelt; sein Werk, das in Lehrer- und Schüleransgabe geteilt ist, letztere noch mit einem Notenschreibheft versehen, kann zu fleissiger Einführung empfohlen werden. Hinzufügen möchte ich noch, dass ähnliche Versuche des Notenlehrens nach Intervallen schon früher gemacht sind, der verstorbene Robert Huch veröffentlichte vor länger wie 10 Jahren seine „Notenlese-Lehrmethode", die gleichfalls das Erkennen der Intervalle vor Erlernen der Notennamen zur Grundlage nahm. Der Autor ging in seinem Werk von den beiden Schlüssellinien aus, von hier aus wurden die Intervalle in gleicher Weise, wie es Landolt tut, gemessen. Das neuere Werk ist darum logischer und praktischer, weil es von vornherein mit den gebräuchlichen Intervallnamen operiert, während das ältere die Zahlen benutzte.

W. A. Mozart: Romanze ans dem Waldhorn-Konzert.
" " " Zwei Sätze aus dem Divertimento No. 11.
Für Klavier bearbeitet von Eduard Zillmann.
Chr. Fr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

Es ist immer mit grosser Freude zu begrüssen, wenn derartige Schätze, die in ihrer Urfassung in heutiger Musikausübung gänzlich brach liegen, von kundiger Hand durch eine Klavierbearbeitung znm Leben erweckt und einem grösseren Kreise Musiktreibender zugänglich gemacht werden. Unsere melodiearme Zeit kann nicht genug von dem kristallklaren Borne Mozart'scher Schöpfungen vermittelt erhalten, sie werden dazu dienen, die entsetzlich seichte Produktion der Tagesliteratur durch diese in ihrer natürlichen Schönheit sieghafte Musik zu verdrängen. Die vorliegenden Bearbeitungen sind nur in mittelschwerer Technik gesetzt und darum dem grössten Kreise der Klavierspielenden zugänglich.

Anna Morsch.

Theodor Leschetitzki, op. 48. Drei Klavierstücke.
Moritz Moszkowski, op. 79, No. 3. Walzer für Klavier.
Niccola Spinelli, Zwei Klavierstücke.
Hans Harthan, op. 100. „Zum Präludieren". Kleine Klavierstücke.
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Die drei Klavierstücke von Theodor Leschetitzki (op. 48, Prélude Humoresque, Intermezzo Scherzando, Etude Héroique) sind geistreich und blenden durch einen gewissen technischen Chik, der den an sich bescheidenen musikalischen Gedankeninhalt für den Augenblick verdeckt. Die ziemlich schwierigen Sachen sind aber für das Studium schon weiter vorgerückter Spieler sehr zuträglich und seien deshalb empfohlen.

Moritz Moszkowski's As-dur-Walzer (aus op. 79 ist ein brillantes Vortragsstück von ausgesprochener Eleganz und vorzüglicher Klangwirkung.

Maestro Niccola Spinelli schrieb schon unvergleichlich Besseres als die hier angezeigten zwei All'Antica (Gavotte) und Notturno genannten Klavierstücke — Salonmusik, die schon längst zuvor Gesagtes, allerdings auf recht nette Art, wiederholt.

Einen sehr gewinnenden Eindruck hinterlassen die kleinen Präludien (op. 100) von Hans Harthan, ein erfreuliches Klavierwerk, das viel musikalisches Leben und guten Geschmack offenbart. Auf kleinem Raume weiss der Tonsetzer sich gar beträchtlich auszubreiten und auch manchen tieferen Gedanken formvollendeten Ausdruck zu verleihen. Die grossenteils sehr hübschen Stücke können bereits dem Unterrichtsstoffe der Mittelstufe eingereiht werden und finden gewiss viele Freunde.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Die unterzeichnete Kommission gestattet sich die Mitglieder, welche Zöglinge für den Lehrberuf vorbereiten, darauf aufmerksam zu machen, dass laut § 4 der Aufnahme-Bestimmungen der Lebenslauf und die Nachweise über die erworbene wissenschaftliche Bildung vor der Aufnahme der Bewerber zur Begutachtung durch die Sachverständigen einzureichen sind.

Die Zulassungs-Kommission
für die Prüfungen
des Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Die neuen Aufnahme-Bestimmungen sind durch die Geschäftsstelle, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 1,20 Mk. für 50 Stück von den Mitgliedern zu beziehen. Ebenso die Broschüre: „Die künstlerische und pädagogische Ausbildung der Musiklehrerin" gegen Einsendung des Portos: 5 Ex. 5 Pf., 10 Ex. 10 Pf., 20 Ex. 20 Pf.

Der **Tonkünstler-Verein zu Dresden** versandte den Bericht über sein 55. Vereinsjahr. Trotz der mannigfachen Verluste, die der Verein durch den Tod einer Reihe seiner Mitglieder erlitten, konnte er sich doch auf der früheren Höhe halten, er zählt heute 299 ordentliche Mitglieder (297 im vorigen Jahre), 25 auswärtige und 462 ausser-

ordentliche Mitglieder. Von seinen 35 Ehrenmitgliedern verlor er 3, die Herren **Max Lewinger**, **Ludwig Hoffarth** und **Ednard Zillmann** durch den Tod. Im abgelaufenen Jahre fanden ausser der Generalversammlung und einer Vorstandssitzung 12 Uebungs- und 4 Aufführungsabende statt. In seinen Bestrebungen, wertvolle Werke aus dem Gebiete der Kammermusik ältester wie neuester Zeit in möglichst vollendeter Form zur Aufführung zu bringen, ist der Verein auch im letzten Winter fortgefahren; unter den 56 aufgeführten Instrumental- und Gesangswerken kamen 16 zum erstenmal zu Gehör, es seien davon erwähnt: A. **Dvořak**, op. 77, Quintett, **Georg Schnmann**, op. 49, Quintett, **Bolko von Hochberg**, op. 37, Quartett, **Eugène Jámbor**, op. 55, Quartett, **Joan Manén**, op. 42, Quartett, **Ernesto Bossi**, Sonate für Violine und Klavier, **Paul Juon**, op. 15, Sonate für Bratsche und Klavier, **Oskar Malata**, Sonate für Klavier und Fagott, **Emil Sjögren**, op. 24, Sonate für Violine und Klavier, **Emil Kronke**, op. 42, Suite für zwei Klaviere usw. An Wohltätigkeitsspenden konnte der Verein verteilen: 400 Mk. der Unterstützungskasse des Musikpädagogischen Vereins, je 300 Mk. zu Freistellen an das Königl. Konservatorium und die Dresdner Musikschule, 150 Mk. der Unterstützungskasse des Allg. Musikervereins und 3108 Mark zur Barverteilung an ordentliche Mitglieder: Ehrengaben und Zeitentschädigungen. Den Vorsitz des Vereins führt wie bisher Professor **Ferdinand Böckmann**.

☛ *Der heutigen Nummer liegen Prospekte von* **Richard Rühle-Zechlin, Berlin:** *„Allgemeine Klavierfibel von F. W. Hoeftmann“ und von* **H. R. Krentzlin, Berlin:** *„Auswahl bewährter Unterrichtswerke und Vortragsstücke“ bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“. M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Paul Lacombe.

Von

Eugen Segnitz.

Das Schaffen eines Künstlers hängt von gar Vielem ab. Land und Volk, Sitten, Anschauungen und Gebräuche wirken auf seine Werke und bestimmen in enger Gemeinschaft mit dem eigenen Naturell den künstlerischen Charakter. Hinsichtlich der französischen Tonsetzer ist uns die Anschauung geläufig geworden, Paris allein als geistige Zentrale könne die Geburtsstätte grosser Werke sein, Paris nur vermöge dem produzierenend Künstler, vollends wenn er Musiker ist, Anregung und Weiterbildung darbieten und zuteil werden lassen. Dem ist aber nicht so. Der Lebensabriss des Künstlers, dem die nachstehenden Zeilen gelten, beweist es.



Paul Lacombe.

Der am 11. Juli 1837 zu Carcassonne sur Aude geborene Tonsetzer **Paul Lacombe** hat, gewiss ein ungemein seltener Fall, bis zum heutigen Tage sein Domizil nie geändert. Zahlreiche und ausgedehnte Reisen führten ihn alljährlich nach Paris, später auch nach Deutschland, wo er in Berlin, Leipzig, München und Bayreuth den musikalischen Lebenstrieb anregte und Gelegenheit fand, alte und neue Musik zu prüfen. Seine Ausbildung verdankte Lacombe einem Schüler des Pariser Konservatoriums, der sich erholungshalber im Süden aufhielt, mit dem er Kontrapunkt und Fuge nach Cherubini's Lehrbuche studierte. Im brieflichen Verkehr mit dem befreundeten

G. Bizet fand er Aufklärung über die Geheimnisse der Instrumentation, ausserdem suchte er in Büchern Belehrung aller Art, vor allem auch in den Werken der Meister selbst. Bach, Beethoven, Mozart, Schumann und Wagner wurden somit im eigentlichen Sinne die Lehrer Lacombes. Eigentümliche Familienverhältnisse zwangen den Künstler, in Carcassonne zu bleiben, denn es lag ihm ob, als Besitzer mehrerer grosser, vom Vater überkommener Tuchfabriken die profanen Interessen der Familie zu wahren. Böse Zungen nutzten dies in der Folge aus und nannten ihn einen „musicien-amateur". Dem widersprachen aber glänzende Leistungen, die Lacombe alsbald in die vorderste Reihe der französischen Komponisten stellten. So ist Lacombe z. B. einer der Gründer der „Société nationale de Musique" (1871), die seine Werke in Paris aufführt, so ernannte ihn die „Académie des Beaux-Arts" zum korrespondierenden Mitglied, so endlich wurde er 1902 mit dem Kreuz der Ehrenlegion geschmückt. Enge Freundschaft und künstlerische Interessengemeinschaft verbanden Lacombe mit den hervorragendsten Vertretern der neuen musikalischen Schule, z. B. Franck, Debussy, d'Indy und Fauré. Ein brieflich abgegebenes Selbstbekenntnis charakterisiert Lacombe: „Vous voyez, que dans mes goûts je me suis tenu toujours à l'avantgarde, sans que cela ait fait changer ma façon de penser et d'écrire en musique . . . en resumé, il me semble, que le charactère général de ma musique est la clarté dans les idées et dans la forme. Je suis Latin et Classique dans l'âme, je suis aussi du pays du soleil et j'ai l'antipathie du brouillard. Je n'écris que lorsque j'ai quelque chose à dire. Il y a tant de gens, qui parlent pour ne rien dire, ou pour dire des choses compliquées ou amfigouriques."

Unter Lacombe's Werken interessieren uns zunächst die Kompositionen für das Pianoforte. Hier wieder stehen die vier Suiten (op. 15, 52, 64 und 80) obenan. Die Erste Suite (a-moll, op. 15, Paris, J. Hamelle) besteht aus vier Sätzen, deren erster gleich leidenschaftlich und feurig mit einem scharf rhythmisierten Bassmotiv einsetzt, zu dem die Oberstimme ein konsequent synkopiertes Gegenspiel beginnt. Hier wie auch in dem auf freier Imitation beruhenden Menuett wandelt der Tonsetzer auf klassischen Pfaden, ohne aber sich selbst aufzugeben. Sehr liebenswürdig nimmt sich das feine Trio aus, das gleichfalls eigenartige Akzente aufweist. Etwas schwächer ist das Adagio. Es hat zwar einen sehr schönen, ausdrucksvollen Hauptgedanken, enthält aber als Durchführung einen c-moll-Zwischensatz, der nicht hält, was das Ganze anfangs versprach. Im Finale, einer Toccata, gewinnt Lacombe wieder neue Höhepunkte. Alles ist Kraft und Bewegung, die Erfindung wesentlich gesteigert, die Technik komplizierter durch Verteilung der schnellen Begleitungsfigur in beide Hände. Ein reizvoller D-dur-Zwischensatz gewährt inmitten des rastlosen Treibens einen willkommenen lyrischen Ruhepunkt.

Durchaus anders geartet ist die Zweite Suite (cis-moll, op. 64, Paris, E. Boudoux & Co.); viel persönlicher, in jedem einzelnen Satze selbständiger und einen geschlosseneren Eindruck hinterlassend. Pathetisch beginnt das Präludium mit einer höchst charakteristischen kurzen Einleitung, ein wenig nur gemildert im Ausdruck setzt dann das von einer streng durchgeführten Sechzehntelfigur begleitete Hauptthema sequenzartig ein, um nach einer kleinen Unterbrechung nach Cis-dur gewendet wiederzukehren. Im strikten Gegensatz zu diesem steht das folgende Lento (gis-moll), eine stille Weise, träumerisch versonnen durch ein Begleitmotiv gestützt und zum Beschluss in Gis (As)-dur in duftige Fioriturer aufgelöst. Der dritte Satz (In Modo d'Intermezzo, E-dur) zeigt wieder eine äusserst interessante Rhythmik, die dem $^{3}/_{8}$ Takt mancherlei Einschränkung auferlegt — als Ganzes ein fein empfundenes Stück von sauberst ausgeführter Linienführung. Im Finale (cis-moll $^{2}/_{4}$) kehren Energie und Ungestüm wieder, gebändigt freilich von untrüglichem Gefühl für Form und Schönheit. In zyklischer Weise führt das Finale zum Präludium zurück, indem das Hauptthema jenes in der Vergrösserung mit aller Wucht wiederkehrt und damit zugleich den glänzenden Schluss der Suite (in Cis-dur) aufs Spannendste vorbereitet. In der Tat ist diese Suite ein Stück, das warme Empfehlung wohl verdient.

Die dritte Suite (d-moll, op. 80, Paris, Alphonse Leduc) kennzeichnet wieder Lacombe's Begabung für intime Stimmungsmusik. Das Allegretto Pastorale z. B. ist in seinem Fünfvierteltakt von ganz eigenem Reize und bei aller Einfachheit von apartem musikalischen Inhalt erfüllt. Breit fliesst in beinahe ununterbrochener Sechzehntelbewegung das schöne, leidenschaftlich gesteigerte Präludium dahin und auch das Lento doloroso zeugt trotz

des bescheidenen Anfangs von gar manchem inneren Leid. Zu einem kräftigen Kehraus gibt das Finale „Allegro molto con brio" endlich den Ton an — eine kapriziöse Geschichte, deren Hauptthema fast das Interesse allein beansprucht durch allerhand motivische Zusammen- und Gegenüberstellung.

Eine (vierte) Klaviersuite (a-moll, op. 52, Paris, Alphonse Leduc) verlangte das Orchester zur Beihilfe. Die Hauptaufgabe fällt dem Pianoforte zu; aber es verbindet sich mit dem Orchester durchweg symphonisch, so dass sich eine vorzügliche musikalische Arbeit und eine Klangwirkung ergibt, die dem vornehmen und interessanten Inhalte vollkommen entspricht. In freier Kadenz, vom Orchester nur leicht und wie im Vorübergehen gestützt, leitet das Klavier den ersten Satz (Allegro moderato C) ein. Das Hauptthema schlägt einen schön geformten melodischen Bogen und wird im Zwischensatze (Allegro giocoso $^3/_4$) von einem etwas lockeren Gefährten abgelöst, der an das brillante Oktavenspiel ziemliche Anforderungen stellt, mitten drin sich an einer $^5/_4$ Episode belustigt und, ziemlich launig und launisch zugleich, den Satz höchstselbst beschliesst. Auch in dem Folgenden trägt diese Komposition suitenartigen Charakter an sich. Kurz aber reich an gefühlsschwerer Stimmung ist die, in a-moll beginnende, in der Parallele C-dur schliessende Aria; elegant und zierlich, mit feinen musikalischen Bonmots versetzt das scherzhafte (A-dur) Intermezzo, das sich nur mit den Streichinstrumenten in einen lustigen Diskurs einlässt. In den Variationen, die eine bedeutende Kadenz krönt, findet Lacombe's op. 52 einen glänzenden Abschluss. Mit grösster Delikatesse und umfassender Sachkenntnis ist hier wiederum das Zusammenwirken von Klavier und Orchester behandelt. Die Veränderungen des sehr einfachen Themas sind ebenso mannigfach als geistreich, die Kadenz grosszügig und virtuos.

Dem Umfange nach entsprechend geringer, aber doch ebenfalls sehr der Beachtung wert sind mehrere, dem Studium des höheren Klavierspiels gewidmete Werke von Lacombe. Etwas leichter sind noch die Sechs Etüden (op. 33, Breitkopf & Härtel, Leipzig), die den Spieler vor allem auf Ausbeutung der Klangkraft seines Instrumentes hinweisen. Andere Etüden sind mehr Charakterstudien, z. B. die Zwei Etüden (As-dur $^7/_4$ und d-moll $^5/_4$; Enoch & Co., Paris) und Vier Etüden op. 109, ebendaselbst), die sich wegen ihrer Brillanz und scharfen melodischen Konturierung ähnlich wie Präludium und Etüde (op. 105, ebendaselbst) für den Konzertvortrag vorzüglich eignen. Als besonders liebenswürdiges Stück empfiehlt sich ferner noch eine Toccatina (op. 85, A-dur, A. Durand & Fils, Paris) behend, hurtig und graziös, die freilich exzellent gespielt sein will. Alle diese Kompositionen sind in ihrer Art hoch zu schätzen, weil sich darin technische Anforderungen mit anziehendem musikalischen Ideen zu einem künstlerischen Ganzen verbinden.

Unter Lacombe's zahlreichen Werken zeigen auch mehrere Genrestücke eine eigenartige Physiognomie. So z. B die Pages Improvisées (op. 79, Alphonse Leduc, Paris), zehn Klavierstücke ausserordentlich feiner Formung und zartester Farbentönung. Ferner die Feuilles volantes (op. 112), die Sechs Tanzstücke (op. 114) und die Walzersuite (op. 120, alle im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig). Die ersteren (op. 112) gleichen wohl denklich kleinsten, aber aufs Sauberste ausgeführten Federzeichnungen, der Stimmung nach fast durchgängig sanft melancholischer Art. Ganz gegensätzlich verhalten sich hierzu die Tanzstücke. Sie sind in Mazurkaform geschrieben, voll Eleganz und Esprit, auch rhythmisch (vgl. die vierte im $^5/_4$ Takt) von besonderem Anreiz. Zu Lacombe's besten Klaviersachen gehört unstreitig die Walzersuite. Sie enthält weniger eigentliche Walzer als vielmehr reizende von südfranzösischem Empfinden beeinflusste Tanzbilder; eine Art von kleinem Maskenzug oder wenn man will, eine aus mehreren Kapiteln bestehende Dorfgeschichte. Auch hier sind, ungefähr nach Robert Schumann's Beispiel, die musikalischen Charaktere und Stimmungen mit wenigen Strichen und Linien scharf umrissen.

Mehr dem Genre vornehmer Salonmusik gehören Zwei Romanzen ohne Worte (op 126, J. Hamelle, Paris), eine Habanera (op. 121, ebenda), Walzer für Klavier zu vier Händen, aus des Tonsetzers früherer Zeit stammend (op. 25, Durand, Schoenewerk & Co., Paris), Zwei Walzer (op. 61, Heugel & Co., Paris) und Drei Balletszenen (op. 35, ebenda). Von besonderem Interesse dürften für Viele ein Air de Danse (op. 58), eine Gavotte (op. 59), eine Danse d'Aïnhara (op. 110, Costallat & Co., Paris) und die Danses Basques sein. Der Komponist bevorzugt gerade in diesen Kompositionen den $^5/_4$ und $^7/_4$ Takt. Es sind spezifisch jene Rhythmen, die an den

Grenzen von Frankreich und Spanien, also eben in den baskischen Provinzen, gang und gäbe und insbesondere auch für das melodische Gepräge von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. In Lacombe's Klaviermusik nehmen sie sich ganz ungezwungen und natürlich aus und verleihen dieser Musik zugleich einen eigentümlichen Reiz.

Auch in seiner Orchestermusik verwendet Lacombe Motive der einheimischen Volkskunst; z. B. in der Rhapsodie sur des airs du Pays d'Oc (op. 128, F. Andrien & Co., Paris), die sich durch rhythmische Vielseitigkeit und Beweglichkeit des Ausdrucks, sowie durch hübsche melodische Züge auszeichnet. In früherer Zeit erschienen (bei J. Hamelle in Paris) zwei Symphonien (op. 30 B-dur und op. 34 D-dur), die den Komponisten im Gefolge von Mendelssohn und Schumann erscheinen lassen, musikalisch vornehm und von vorzüglicher Arbeit sind. Zwischen beiden Symphonien steht die Suite Pastorale (op. 31, Es-dur, G. Hartmann, Paris), deren vier Sätze unverfälscht reine Musik von zartem Lineament enthalten und die Stimmung ländlichen Frohsinns erfreulichst wiederspiegeln. Auch in dem vorzüglich gearbeiteten Auszug für das Klavier zu vier Händen gewährt gerade dieses Werk musikalische Anregung.

Zum Beschlusse sei noch einiger Lacombe'scher, für die Pflege edler Hausmusik geeigneter Kompositionen gedacht. Das Leipziger Verlagshaus führte mehrere davon zuerst in Deutschland ein. Die a-moll-Sonate für Klavier und Violine (op. 8) und jene in f-moll (op. 17) beweisen, wie durchaus heimisch sich der Tonkünstler auf dem Gebiete der Kammermusik fühlt. Beide Instrumente musizieren in der Tat gemeinschaftlich, sie stützen und regen einander an und halten sich inhaltlich konsequent in dem ihnen zugemessenen Rahmen. Dasselbe gilt von den beiden Klaviertrios (op. 12 G-dur und op. 90 E-dur, dieses bei J. Hamelle, Paris), die dreissig Jahre der Entstehungszeit nach auseinanderliegen. Auch in ihnen begegnen wir dem feinsinnigen und kunstreich formenden Musiker, finden wir das anmutende intime Musizieren, das ja eben das charakteristische Wesen der Kammermusik ausmacht. Guten Spielern und Freunden wahrer Kunstübung im Hause seien gerade diese Werke angelegentlich empfohlen. — Ein schönes Vortragsstück für Violine ist auch die Méditation (Ges-dur op. 124, Enoch & Co, Paris), das sich sowohl mit Klavier- als mit Orgelbegleitung vorzüglich ausnimmt und von tiefgehender Wirkung ist.

Für Gesangsbeflissene mögen hier noch mehrere Lieder mit Klavierbegleitung genannt werden. Lacombe's Werke zeigen ohnehin insgesamt ausgesprochenen lyrischen Charakter und so hat der Meister auch für manches schöne Gedicht die rechte melodische Weise gefunden. Es seien also hier u. a. empfohlen: „Les Ailes du Rêve", „Aubade", „Pour celle, qui n'a pas aimé", „Parfum de Lilas", „La chanson des lèvres", „Nuit d'Hyménée", „Madone" (Alphonse Leduc, Paris); ferner Trois Mélodies (Heugel & Co., Paris), „Six Mélodies" (J. Hamelle, Paris), „Où tu n'es pas", (Enoch Frères et Costallat, Paris), „Les Ames des petits enfants" (A. Aninzard & Co., Paris), „La bonne maute", „Tendresse", „Chanson triste" (Enoch & Co., Paris) und das zweistimmige Notturno „Frissons de Fleurs" (E. Fromont, Paris).

Nicht alles, was Paul Lacombe im stillen Carcassonne schuf, konnte in obigen Zeilen berücksichtigt werden. Nach vielen Seiten hin hat sich der treffliche Meister betätigt, sich auf den von der Natur ihm angewiesenen Kreis beschränkend und jederzeit das Mögliche scharf im Auge behaltend. Das Persönliche, das Beständige seiner Kunst ist es, was ihn und sein Schaffen auszeichnet, das auch den Musikchronisten bewog, zum ersten Male in Deutschland auf ihn hinzuweisen und weitere Kreise für die künstlerischen Produktionen dieses Südfranzosen zu interessieren.

Musikalische Kultur und Musiklehrerstand.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Zu den sozialen Glaubenssätzen unserer Zeit gehört die Anerkennung eines allgemeinen Menschenrechts auf geistige Besitztümer. Es frägt sich indessen, ob diese These nicht der Praxis weit vorauseilt. Allerdings, Ausbreitung und Popularisierung der Wissenschaften sind

nicht mehr fromme Wünsche oder in dämmernder Ferne schimmernde Ziele, sondern erfüllte Tatsachen.

Der Staat, Städte, Gemeinden, freie Vereinigungen bieten von Jahr zu Jahr bessere und mannigfaltigere Gelegenheiten zum Erwerb allgemeinwissenschaftlicher wie spezieller Fachkenntnisse. Fortbildungs- und Hochschulkurse, belehrende öffentliche Vorträge, Lesehallen und Bibliotheken stehen für jung und alt, vornehm und gering, teils unentgeltlich, teils gegen so mässigen Kostenaufwand zur Verfügung, dass ihre Nutzbarmachung fast einem jeden möglich ist. Aber diese intellektuelle Bildung erschöpft nicht den Begriff der geistigen Besitztümer. Zu ihnen gehört auch die Kunst, und es darf daher mit Recht gefragt werden, ob nicht jeder einzelne den Anspruch erheben kann, auch einen bestimmten Lebensanteil von der Kunst zu erhalten. Augenscheinlich ist die Gegenwart im Prinzip bereit, diese Frage zu bejahen. Wenigstens war nie zuvor soviel die Rede von der Kunst im Leben des Kindes und des Volkes, von Erziehung zur Kunst, einer Kunst für alle usw. Allein man kann sich nicht verhehlen, dass die praktischen Massnahmen zur Verwirklichung dieser Ideen bislang erst gering an Zahl sind und grösstenteils noch in den Kinderschuhen stecken. Natürlich sind die Verhältnisse für die einzelnen Kunstgebiete nicht die nämlichen. So behauptet z. B. die Dichtung — wohl infolge ihrer engen Beziehungen zur Wissenschaft und grösserer Allgemeinverständlichkeit — einen ungleich günstigeren Platz im Leben des Volkes als die übrigen Künste. Auffallend ist es aber, dass der Begriff „Kunsterziehung“, wie sich dies u. a. auf den sogenannten „Kunsterziehungstagen“ geltend macht, neuerdings recht einseitig gefasst wird. Man denkt dabei fast nur an Unterweisung zum Verständnis der bildenden Künste. Lautet doch ein bekanntes Schlagwort unserer Zeit: „Jugend und Volk müssen in erster Linie s e h e n lernen. Dass es für ein Volk auch wichtig sein könne, im künstlerischen Sinne h ö r e n zu lernen, scheint den Pionieren einer ästhetischen Kultur nicht einzufallen. Und doch dürfte Musik als Kunst des Gemüts am ehesten berufen sein, künftige Generationen vor den verhängnisvollen Folgen einseitiger Verstandesbildung zu bewahren. Oder meint man etwa, die Musik sei bereits Massenbesitz und stehe zugleich auf einer solchen Höhe, dass für ihre Verbreitung und Verbesserung nichts mehr getan zu werden brauche? Wer sich je die Mühe gab, Stellung und Standpunkt der Tonkunst im öffentlichen Leben der Gegenwart zu prüfen, wird statt dessen bekennen müssen, dass wir von einem musikalischen Hochstande weit entfernt sind. Diese Behauptung mag manchem paradox erscheinen im Hinblick auf unseren stark besetzten, weitverzweigten Musikerstand, die zahlreichen musikalischen Unterrichtsanstalten, die vielen Gesang- und Orchestervereine, sowie die von Jahr zu Jahr mehr anschwellende Flut der Konzerte. In der Tat legen viele dieser Erscheinungen in erfreulicher Weise Zeugnis dafür ab, dass die Traditionen unserer grossen klassischen und romantischen Meister der Musik unter uns fortleben, dass Deutschland auch gegenwärtig noch mit einem Stamme tüchtiger, teilweise ausgezeichneter Tonkünstler im Musikleben Europas einen hervorragenden Platz einnimmt. Keineswegs gewährleistet ist aber dadurch, dass wir bereits eine musikalische Kultur besitzen. Kultur im allgemeinen bedeutet doch Nutzbarmachung, Pflege, Veredlung der von der Natur gebotenen lebendigen oder lebenfördernden Kräfte Demgemäss wäre unter der musikalischen Kultur eines Volkes zu verstehen die Entwicklung, Weiter- und Höherbildung der in ihm vorhandenen musikalischen Anlagen, und zwar sowohl in schöpferischer wie in rezeptiver Richtung, was die Ausübung als auch das Verständnis der Tonkunst betrifft.

Man braucht wohl nicht zu den Eingeweihten der Zunft zu gehören, um zu erkennen, dass von einer Musikkultur in diesem Sinne garnicht die Rede sein kann. Der bewundernswerten Höhe, auf der sich die Elite unserer Tonkünstlerschaft und einige auserwählte Kreise musiktreibender und musikliebender Kunstfreunde befinden, steht ein musikalischer Tiefstand gegenüber, wie er schlimmer kaum gedacht werden kann. Diesen in allen unerquicklichen Einzelheiten darzulegen, würde hier zu weit führen. Ich begnüge mich mit dem Hinweis, auf welch erschreckend niedriger Stufe doch der Geschmack des grossen Publikums fast aller Gesellschaftsklassen steht. Frägt man z. B., welche Art von Liedern im Volke am meisten gesungen wird, so lautet die Antwort, beschämend für uns alle, der Gassenhauer. Ein Produkt, in dem sich ein platter, oft gemeiner Text mit trivialster Melodie vereint, ist an die Stelle getreten, die ehemals eine Reihe poesie- und gemütvoller deutscher

Volkslieder einnahm. Daneben herrscht heute die Spektakelmusik, repräsentiert durch Orchestrion, Grammophon, sowie eine Musiker-Bohème niederer und höherer Sorte, die ihr Wesen ebenso in Kellerkneipen, Eckdestillationen, Bier- und Kaffeegärten wie in den Tingeltangelwirtschaften, den Varietés, Nachtkabarets und im Zirkus treibt, wobei das Wie und Was der Aufführungen etwa auf gleichem Niveau steht. Schwunghaft wird hier das Geschäft der Geschmackskorruption betrieben, das aber seine Fortsetzung auch vielfach durch die musikalischen Darbietungen findet, die man einem Publikum höherer Stände in feineren Restaurants, Hotels und selbst auf den Badeplätzen der meisten Kurorte zumutet. Welche Verflachung des Kunst- besser gesagt des Unterhaltungsbedürfnisses der Menge dadurch bewirkt worden ist, dafür legen in neuester Zeit sprechendes Zeugnis ab die fabelhaften Erfolge musikdurchsetzter Bühnenstücke vom Schlage der „Lustigen Witwe“, der „Dollarprinzessin“ usw., deren Aufführungsrekorde die der bedeutendsten Meisterwerke der Oper und des Schauspiels weit hinter sich lassen. Und wie tief stehen dabei diese modernen Zugstücke an musikalischer wie dichterischer Erfindung, an Geist und Witz zurück gegen die älteren deutschen Singspiele oder die späteren Operetten eines J. J. Offenbach, Johann Strauss oder Fr. Suppé. Also ein offenbarer Niedergang, ein Seichterwerden auch im Bereich der heitern Muse!

Forscht man nach den inneren Ursachen dieser betrübenden Erscheinungen, so kann man nicht umhin, einen grossen Teil der Schuld dem Musiklehrerstande zuzuerkennen. Ihm, als dem natürlichen Vermittler zwischen dem Komponisten und den ausübenden Berufsmusikern wie Dilettanten, liegt doch in erster Linie die Schulung der Urteilskraft für musikalische Werte und Unwerte ob. Wenn er es nicht verstanden hat, den breiteren Schichten des Publikums Liebe und Verständnis für gute Musik einzupflanzen und damit der niedrigen und trivialen den Boden zu entziehen, so liegt darin der Beweis, dass es um ihn selber schlecht bestellt ist. Die Schäden, an denen der Musiklehrerstand krankt, sind an dieser wie an mancher anderen Stelle so oft erörtert worden, dass ich heute nicht darauf zurückkommen möchte. Wissen wir doch alle, wie durch den Mangel staatlicher Kontrolle und staatlichen Rechtsschutzes so zahlreiche minderwertige, teils ungebildete und darum sterile, teils sogar unlautere Elemente in unsere Berufsklasse eingedrungen sind, dass der Einfluss einer von künstlerischem und sittlichem Ernst beseelten Minorität das Uebergewicht nicht zu behalten vermochte. Boten doch diese unwürdigen Verhältnisse vor sechs Jahren die Veranlassung zur Gründung des „Musikpädagogischen Verbandes“, dessen Ziel von vornherein darin bestand, dem Musiklehrerstande eine Organisation zu verschaffen, die ihn zum Aufbau einer musikalischen Kultur befähigt. Diese Aufgabe erforderte als erste Tat die Erkämpfung einer besseren Bildung für unsere Berufsklasse. Untersteht es doch keinem Zweifel, dass nur eine Körperschaft, die in doppelter Hinsicht — künstlerisch wie wissenschaftlich — auf der Höhe neuzeitlicher Bildung steht, imstande sein kann, im Kulturleben der Gegenwart ein wirksames Agens, eine läuternde und veredelnde Macht, darzustellen. Eine Regeneration unseres Standes in diesem Sinne kann naturgemäss nicht von heute bis morgen, sondern nur dadurch erzielt werden, dass die künftige Generation, die dem musikalischen Lehrfache zustrebende Jugend, eine auf gründlicher, allgemein wissenschaftlicher Bildung aufgebaute Facherziehung und Berufsschulung erfährt. Diesem Zweck dienen die nach den Bestimmungen des Musikpädagogischen Verbandes eingerichteten Seminare. Aber freilich, was hier im engen Rahmen einer beschränkten Zahl von Privatanstalten geleistet zu werden vermag, würde für das grosse Ganze ziemlich belanglos sein, wenn ihm nicht der Wert der Pionierarbeit zukäme. Ein ideelles Moment liegt in ihnen, nämlich das, vorbildlich zu wirken für Anstalten grosszügiger Art, die der Staat oder die Städte ins Leben zu rufen oder wenigstens zu subventionieren hätten. Auffallenderweise bietet bei uns in Preussen der berufenste Schützer der Künste, der Staat, im Gegensatz zu seinem, alle Stufen umfassenden Unterrichtssystem für sämtliche übrigen Gebiete des Wissens und Könnens, für die Ausbildung in der Tonkunst nur drei Anstalten von beschränktem Umfange und mehr oder weniger exklusivem Gepräge dar. Sie befinden sich in der Reichshauptstadt und bestehen aus: 1. dem Königl. Institut für Kirchenmusik (speziell für Organisten des Kirchendienstes bestimmt), 2. der akademischen Meisterschule für Komposition und 3. der Kgl.

Hochschule für Musik. Letztere ist zwar mit ihren vier Abteilungen (1. Komposition und Theorie, 2. Gesang, 3. Orchesterinstrumente, 4. Orgel und Klavier) für alle Zweige der Tonkunst bestimmt, stellt aber, da nur vorgeschrittene erwachsene Schüler Aufnahme finden, gleichsam ein Haupt ohne Rumpf dar. Das Ziel der Königl. Hochschule besteht darin, Künstler und Virtuosen auszubilden. Zu einer systematischen Vorbereitung für den Lehrberuf bietet sie keine Gelegenheit. Während staatliche Ausbildungskurse selbst für Turn-, Schwimm- und Fechtlehrer vorhanden sind, fehlen solche für den Musiklehrberuf noch gänzlich.

(Schluss folgt.)

Wie lässt sich bei Erlernung der Noten die von Prof. Dr. Hugo Riemann aufgestellte Theorie der Spiegelung erweitern und neben jeder andern Klavierschule verwenden?

Von

M. Bierwagen.

Teil I.

Prof. Dr. Hugo Riemann gibt in seiner Normal-Klavierschule im 3. Abschnitt „Die ersten Noten" einen ganz neuen Weg zur Einführung in die Notenkenntnis an. Wir finden für den Anfang der Studien S. 4 folgende Aufzeichnung:



Mittel-c, Schlüssel-g und Schlüssel-f sind für ihn Orientierungsnoten oder Stützpunkte der Notenkenntnis, und für diese führt er später für alle Oktaven ein System der Spiegelung durch. Wir vergleichen S. 46 Abschn. 16 „Ergänzung der Notenkenntnis":



Vollständiges Gerüst der Notenkenntnis.

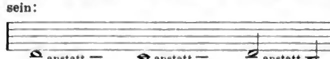
Es heisst in dem Text desselben Abschnittes: „Für die höheren und tieferen Oktavtöne der bisher gelernten Orientierungsnoten kommt wieder der Umstand zu statten, dass die zu merkenden Violinnoten Spiegelbilder der zu merkenden Bassnoten sind."

Wollen wir anschaulicher sprechen, so sagen wir umgekehrt, die Bassnoten sind das Spiegelbild der Violinnoten; denn jedes Spiegelbild erscheint unterhalb, nicht oberhalb des sich spiegelnden Gegenstandes. Wenn ich es mir zur Aufgabe mache, diese Theorie der Spiegelung zu erweitern, so möchte ich zuerst auf den doppelten Vorteil hinweisen, der sich für die Praxis daraus ergibt:

1. Es entsteht für das Gedächtnis durch die paarweise Zusammenstellung der Notenbilder eine Erleichterung und dadurch eine Vereinfachung des Stoffes.
2. Dient das eine System, für uns das Violinsystem, als Vorlage für das andere, so wird es Hilfsmittel, nicht Gegensatz, und der Kampf zwischen Bass- und Violinnoten hört für den Schüler auf.

Die erste Einwendung wird sein: Ist nicht die Vorstellung der Spiegelung für ein Kind zu schwer? Ich meine, der Begriff ist auch kleineren Kindern auf Spaziergängen schon nahe gebracht worden, und wer hätte nicht dabei das freudige Interesse der Kinder beobachtet, wenn ein Baum oder ein Haus sich im Wasser spiegeln und dadurch auf dem Kopfe stehen.

In der alten Methode tritt übrigens diese Schwierigkeit auch auf. Alle Noten unter dem System stehen eigentlich auf dem Kopfe, und wenn das Kind die Vorstellung des Umgekehrten nicht sicher und klar erkannt hat, werden folgende Fehler bei schriftlichen Arbeiten nie auszurotten sein:



Wir brauchen und haben also diese Vorstellung.

Die neue Methode fordert nur eine Erweiterung derselben. Wir sollen das untere Liniensystem als Spiegelung des oberen ansehen und müssen dadurch allerdings von der Gewohnheit lassen, die Linien und Zwischenräume im Basssystem von unten nach oben zu zählen. Prof. Riemann gibt in seiner Normal-Klavierschule S. 3 Absch. 3 „Die ersten Noten" eine andere Zählweise der 5 Linien an.

*) Diese Art der Aufzeichnung findet sich schon in einigen Schulen vor Prof. Riemann's Normal-Klavierschule. D. R.



Die 3. Linie als Mittellinie hervorgehoben.

Er unterscheidet also 2 Linien über und 2 Linien unter der Mittellinie. Er führt diese Zählweise später S. 14 Absch. 8 „Neue Noten“ für das Lernen der Noten ein.

Ich nehme das absichtlich für meine Durchführungen nicht an, da wir zu sehr an das Zählen der 5 Linien und 4 Zwischenräume gewöhnt sind. Durch die Idee der Spiegelung wird die 5. Linie des Basssystems das Spiegelbild der 1. Linie des Violinsystems — also 1. Linie.

Der 4. Zwischenraum des Basssystems wird das Spiegelbild des 1. Zwischenraums des Violinsystems — also 1. Zwischenraum. Alle andern Linien und Zwischenräume des Basssystems machen nun auch diese Veränderung in unserer Vorstellung durch.

Wir vergleichen die Lage einiger Orientierungsnoten von Prof. Riemann:

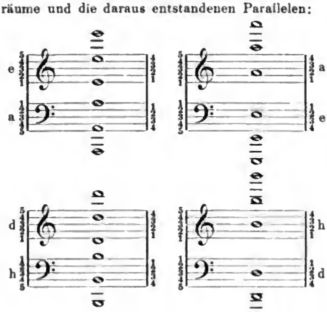


Es stehen also g und f auf der 2. Linie, die beiden c im dritten Zwischenraum.

Ich versuchte nun, die Spiegelung für alle andern Töne durchzuführen und fand zuerst, dass auch f und g in allen Oktaven gleiche Lage haben:



Wir vergleichen die andern Linien und Zwischenräume und die daraus entstandenen Parallelen:



Die Notenpaare, die sich für die Vergleichung herausstellen, sind also folgende:

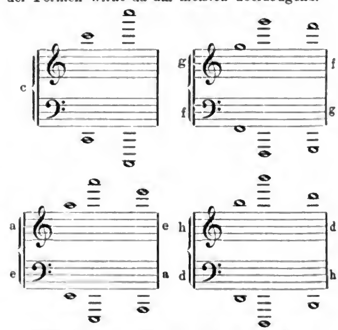
f g und umgekehrt g f
e a „ „ „ a e
d h „ „ „ h d

Der 7. Ton, der einzeln dasteht, ist c, und dieser tritt als Einheit für beide Systeme auf, wie bereits aus den Orientierungsnoten von Prof. Riemann ersichtlich war.

* * *

Teil II.

Will man zur praktischen Verwendung dieser Aufstellung schreiten, so bieten sich zwei Wege. Man kann erstens die Schüler, die sicher alle Noten nach der alten Methode beherrschen, bei Wiederholungsübungen auf die Parallelen aufmerksam machen. Man muss dabei von den Noten über und unter dem System ausgehen; die Gleichheit der Formen wirkt da am meisten überzeugend.



Hierbei kann man an bekannte Begriffe anknüpfen, an die bereits schon erwähnte Behauptung, dass alle Noten unter dem System auf dem Kopf stehen, also diese Bedingung der Spiegelung erfüllen.

Die Schwierigkeit wird dann nicht gross sein, diese Idee für Linien- und Raumnoten zu übertragen, nur würde die Umgewöhnung der Zählweise für die Linien und Zwischenräume im Bass für Lehrer und Schüler etwas Geduld fordern. Ich denke aber, die wesentlich leichtere Uebersichtlichkeit bei der Zusammenfassung des ganzen Stoffes wird beide Teile für die gehabte Mühe entschädigen und der Schüler wird der neuen Idee neues Interesse entgegenbringen. Die alten Formen werden durch erneutes Anschauen befestigt.

Die zweite Verwendung wäre für Anfänger. Die Normal-Klavierschule von Prof. Riemann unterscheidet sich von allen andern Schulen durch die gleichzeitige Einführung der Anfänger in beide Systeme. Für meine Ausführungen ist es nicht nötig, diesem Wege zu folgen. Will man bei den

älteren Schulen, die uns durch Gebrauch und Erfahrung unentbehrlich geworden sind, bleiben, so würde nur für die Einführung in das Basssystem ein Sonderkursus nötig werden.

Die meisten zurzeit gebräuchlichen Klavierschulen bringen die Erlernung der Bassnoten erst nach mehrmonatlichem Studium der Violinnoten der ein- und zweigestrichenen Oktave. Jeder Lehrer beobachtet da wohl, dass der Schüler nach Erlernung der ersten Bassnoten einen Zustand der Unklarheit und grosser Unsicherheit überwinden muss, und dass die wenigen in den Schulen vorgeschriebenen, hierauf bezüglichen Uebungen nicht ausreichen, das gänzlich zu beseitigen.

Ein gründliches Spezialstudium war immer nötig. Sollen nun nach meinen vorangegangenen Ausführungen die Violinnoten als Vorbilder der Bassnoten dienen, so ist eine längere Beschäftigung mit ihnen allein nur nützlich. Man mag bei den Violinnoten wie immer mit den 5 Liniennoten und den 4 Raumnoten beginnen, die unteren und oberen Hilfslinien folgen lassen, wir kommen von selbst später auf den von Prof. Riemann so prachtvoll gewählten Ausgangspunkt, das einzig einheitliche Bild, das Mittel-c. Alle Uebungsstücke für den ersten Anfang sind in C-dur geschrieben, und jedes Kind empfindet das c als Anfang und Ausgangspunkt seiner ersten Studien. Jedes neue Gebiet, die Intervalle, der Dreiklang haben zuerst als Grundton c.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

In das Lehrer-Kollegium von Prof. E. Breslaur's Konservatorium, Direktor Gustav Lazarus, sind neu eingetreten: Frau Hofkapellmeister Clara von Horsten-Strauss und Frau Boltz-Neitzel (Schwester Dr. Otto Neitzel's). Am 16. Oktober findet ein Lehrerkonzert des Instituts statt, in welchem, ausser Direktor Gustav Lazarus, Frau von Strauss, Frau Prof. Meta Seger, Frl. Clara Schwartz (Violine), Herr Max Schulz-Fürstenberg (Violoncello) mitwirken. Programm u. a. Kreutzer-Sonate, Klavier-Trio von Lazarus, Lieder-, Arien- und Instrumental-Solis.

Die städtischen „Solfège-Klassen" an der Thomas-Schule zu Strassburg i. E. schlossen im Juli ihr Unterrichtsjahr mit einer Prüfung ab 39 Knaben und 73 Mädchen haben im Laufe des Jahres den Unterricht besucht, 6 Knaben und 8 Mädchen konnten als reif entlassen werden. Viele Eltern wohnten der Prüfung bei und überzeugten sich von den Fortschritten der Kinder im Tontreffen, in der Notenkenntnis usw. Neuanmeldungen zu den Solfège-Klassen finden nach den Ferien in der Thomas-Schule statt.

Edouard Risler, der vor nicht allzulanger Zeit eine Professur für Klavierspiel am Pariser Konservatorium übernommen hatte, tritt von dem Posten wieder zurück, da sich seine pianistische und konzertierende Tätigkeit nicht mit dem festen pädagogischen Beruf vereinen lässt.

Aus dem kürzlich versandten Jahresbericht des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka ist zu ersehen, dass die Anstalt im abgelaufenen Schuljahr von insgesamt 659 Schülern besucht war, von denen 70 auf die Zweiganstalt, Uhlandstr. 53, entfielen. Der Lehrkörper setzt sich aus 75 Personen zusammen. In dem nach den Bestimmungen des „Musikpädagogischen Verbandes" eingerichteten Lehrerseminar erhielten 28 Studierende, über 3 Jahrgänge verteilt, die Vorbereitung für den Lehrberuf. Von diesen haben während des verflossenen Schuljahres 8 Studierende des 3. Jahrganges die Prüfung bestanden und das Diplom des „Musikpädagogischen Verbandes" erworben. Im Konkurrenzspiel um die Stiftung der Firma Julius Blüthner, Leipzig, ging Herr Felix Dyck aus der Klasse des Herrn Professor Mayer-Mahr, um diejenige der Firma E. Kessler, Charlottenburg, Herr Daniel Mehlsa aus der Klasse des Herrn Issay Barmas als Sieger hervor. Es fanden im Laufe des Schuljahres statt: Ausser einem Festkonzert anlässlich des Geburtstages des Kaisers, 14 Prüfungskonzerte, darunter zwei mit Orchester, sechs öffentliche Matinéen, 13 Schüler-Vortragsabende und 16 öffentliche Jahresprüfungen. Ausserdem wirkte das Konservatoriumsorchester in dem zur Feier des 75jährigen Bestehens und zum Besten des Vereins zur Förderung der Kleinkinderbewahranstalten am 24. November stattgefundenen Festkonzert mit.

Vermischte Nachrichten.

Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, Direktor des Grossherz. Konservatoriums zu Karlsruhe, erhielt den Kgl. Preuss. Kronenorden III. Klasse.

Jean Louis Lassalle, Gesangsprofessor am Pariser Konservatorium, ist im Alter von 62 Jahren in dürftigen Verhältnissen gestorben. Er war s. Z. ein sehr gefeierter Baritonist der Pariser Grossen

Oper und hat auf seinen zahlreichen Konzertreisen 1898 auch in Berlin gastiert.

Der von dem „Konzertverein München“ unter Leitung von Ferdinand Loewe veranstaltete Beethoven - Brahms - Bruckner - Zyklus ist zu glänzendem Ende geführt unter stetig steigender begeisterter Teilnahme des zahlreichen Publikums. Zur Aufführung sind gekommen von Beethoven die gesamten Sinfonien in chronologischer Folge und die grosse „Leonoren“-Ouvertüre, von Bruckner die 3., 4., 7. und 8. Sinfonie, von Brahms die vier Sinfonien, die Haydn-Variationen, die Akademische Festouvertüre, die Tragische Ouvertüre, das Doppelkonzert für Violine und Cello und das Klavierkonzert in B-dur. Mitwirkende Solisten waren Henri Marteau, Hugo Becker und Frederik Lamond.

Albrecht Hänlein, der in Mannheim und über seine Grenzen weit hinaus bekannte Orgelvirtuose, ist, 63 Jahre alt, aus dem Leben geschieden. Seit 1869 in Mannheim ansässig, hat er dort zahlreiche Konzerte veranstaltet und an dem musikalischen Leben der Stadt den regsten Anteil genommen. Er war ein begeisterter Anhänger Richard Wagner's und zählte nach Wagner's Bezeichnung zu den „fünf Gerechten“, die den ersten Richard Wagner-Verein begründeten.

Karl Zuschneid's „Sänger-Gebet“ kam in Breslau anlässlich des Katholikentages zur Aufführung.

Mili Balakirew's berühmte orientalische Phantasie „Islamey“, bekanntlich eines der schwersten Klavierstücke, ist von dem Moskauer Professor Casella für grosses Orchester instrumentiert worden.

Herr G. Niessen, bisher Gesanglehrer am Konservatorium zu Hagen, wurde als städtischer Musikdirektor und Gesanglehrer der höheren Mädchenschule nach Herne berufen.

Der Philharmonische Chor unter Leitung seines Direktors, Professor Siegfried Ochs, wird in seinen drei Konzerten des kommenden Winters Bach's „h-moll-Messe“, Haydn's „Schöpfung“ und Otto Taubmann's „Deutsche Messe“ in C zur Aufführung bringen.

Das Blüthner-Orchester hat die Zahl der „Symphonischen Musikabende“, für die Josef Stransky (Hamburg) als Dirigent gewonnen ist, auf fünf erhöht und für den 22. Oktober, 26. November, 18. Januar, 25. Februar und 16. März festgesetzt. Solistisch wirken Ottilie Metzger, Rudolf Hofbauer, Prof. Alexander Petschnikoff, Ludwig Hess und Frieda Kwast - Hodapp mit. Der erste Abend ist Schumann - Schubert gewidmet und bringt Schumann's III. (Es-dur) und Schubert's grosse C-dur-Symphonie. Ottilie Metzger wird u. a. Schumann's „Grenadiere“ in einer neuen Instrumentation von Leo Blech singen.

Hofkapellmeister Leo Blech, dessen Vertrag mit der Kgl. Oper September 1911 ablief, ist von diesem Termin ab auf weitere fünf Jahre verpflichtet worden.

Die Stadt Zwickau hat beschlossen, zu Ehren ihres grossen Sohnes ein „Robert Schumann-Museum“ zu errichten und es am 100. Geburtstage Schumann's, am 8. Juli 1910, einzuweihen.

Geh. Hofrat Prof. Felix Draeseke in Dresden war am 1. September 25 Jahre am Dresdener Kgl. Konservatorium tätig gewesen.

Ein Beweis für die immer mehr wachsende Anerkennung, die die Musikwissenschaft in deutschen Landen findet, ist die Schaffung neuer Ordinariate in dieser Disziplin. Prof. Dr. O. Sandberger in München, der verdienstvolle Leiter der bayerischen (2.) Abteilung der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ und Lehrer an der dortigen Universität, wurde zum Ordinarius an derselben ernannt.

Der Hofpianist Sally Liebling ist am 15. September nach kurzem Leiden einem Herzschlage erlegen. Er hat nur ein Alter von 50 Jahren erreicht.

Die Berliner Liedertafel begeht in den Tagen vom 9. bis 11. Oktober die Feier ihres 25jährigen Bestehens. Für Sonnabend abend, 9. Oktober, ist ein Festkonzert in der Philharmonie unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters, geleitet von dem Begründer der Liedertafel, Ehrenchormeister Königl. Musikdirektor Adolf Zander und des ersten Chormeisters Königl. Musikdirektor Franz Wagner geplant. Der eigentliche Festakt findet Sonntag vormittag im grossen Saale des Rathauses statt.

Das Blüthner-Orchester hat Herrn Hofkapellmeister Franz Mikorey für die Direktion von zehn Symphonie-Konzerten des kommenden Winters gewonnen.

Der „Orchesterverein Berliner Musikfreunde“, Dirigent Hofkonzertmeister Max Grünberg, beginnt seine Uebungen wieder am Mittwoch, den 22. d. Mts., abends 8 Uhr, in der Aula der Friedrich Werder'schen Oberrealschule, Niederwallstr. 12 (am Spittelmarkt). Der Verein, der sich vermöge seiner Grösse und seiner Leistungen einer angesehenen Stellung im Musikleben erfreut, plant für diesen Winter zwei Konzerte in der Singakademie. Aufnahme neuer Mitglieder, Damen und Herren, an den Uebungsabenden. Auskunft durch Oberlehrer Dr. L. Schayer, Georgenkirchplatz 11, R. Herrmann, Köpenickerstrasse 145, Verlagsbuchhändler O. Coblentz, Maassenstr. 13.

Die „Heidelberger Kammermusik-Konzerte“, gegründet 1898, veranstaltet durch Musikdirektor Otto Seelig, künden für die kommende Saison fünf Aufführungen an. Es konzertieren: 13. Oktober das „Böhmische Streichquartett“,

30. Oktober das „Brüder Post - Streichquartett“, 13. November das „Karlsruher Streichquartett“, 4 Dezember das „Rebner-Quartett“, 5. Januar das „Brüsseler Streichquartett“.

Die Grossherzoglich Weimarische Hofkapelle feiert in diesem Winter das Jubiläum des 50jährigen Bestehens ihrer Abonnementskonzerte. Für die acht Orchesterkonzerte dieser Jubiläumssaison, die Peter Raabe dirigiert, ist ein Gesamtprogramm aufgestellt, in dessen Hauptwerken die Entwicklung der Sinfonieform von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart in grossen Zügen dargestellt wird. Es gelangen in chronologischer Reihenfolge zur Aufführung: Haydn: Sinfonie G-dur (No. 13), Mozart: Jupitersinfonie, Beethoven: IV. und VII. (an einem Abend), Schubert: C-dur-Sinfonie, Schumann: B-dur-Sinfonie, Brahms: 2. Sinfonie, Berlioz: Harold in Italien und Phantastische Sinfonie (an einem Abend), Liszt: Orpheus und Faustsinfonie, Richard Strauss: Heldenleben, und Bruckner: 9. Sinfonie und Te Deum. Solistisch sind beteiligt: Conrad Ansorge, Elisabeth Bokemeyer, Frieda Kwast-Hodapp, Robert und Fritz Reitz, Edith von Voigtländer, Friedr. Grützmacher, Gertr. Fischer - Maretzki, Selma v. Scheidt und Benno Haberl.

Die „Gesellschaft der italienischen Musikforscher“, die ihren Sitz in Parma hat und von dem Direktor des Kgl. Konservatoriums Guido Gasperini geleitet wird, beschloss, alle musikalischen Werke, die in den öffentlichen und privaten Archiven und Bibliotheken Italiens sich vorfinden, katalogisieren zu lassen, um so den Grund zur Drucklegung der besten, bisher noch unveröffentlichten Arbeiten der grossen Meister zu legen. Die Nachforschungen, die in Parma selbst begannen und zunächst in den anderen Städten Italiens fortgesetzt werden sollen, sind nach folgenden Kriterien geordnet: 1. Abhandlungen über Musik (cantus firmus und figuratus, Elemente der Musik und Harmonie, Kontrapunkt, Komposition, Rhythmik und Metrik, Instrumente); 2. Geschichte der profanen und Kirchenmusik (Philosophische Werke, kritische, wissenschaftliche, Lexika, Kataloge, Indices); 3. Opernlibretti, Oratorien, Ballette usw. Bis jetzt sind alle musikalischen Schätze katalogisiert, die sich in den verschiedenen Archiven Parmas vorfinden. Dabei kamen sehr viele interessante theoretische Werke ans Licht, die zum Teil vergessen, zum Teil unbekannt waren: drei Bände von Arons, in Venedig gedruckt von Maestro Bernardino und Maestro Matteo de Vitali 1523 und 1529; ein Aristoxenos, in Venedig gedruckt 1562; einige Werke von Arturi di Daniello Bartoli; eine „Regula musices plane“ von Bonaventura da Brescia, gedruckt 1497 mit runden Lettern und Holzschnitten; ein Nicolay Burti „Parmensis musice opusculum“, enthält Werke von Bartholinus Carparus 1677 und M. Arelino 1609, mit gotischen Lettern und roten Figuren 1847 gedruckt. Ferner ein „Compendium musices“ von 1549, Werk von Franchinus Gafurius und seltsame musikalische Dialoge von Vinzenzo Galilei 1581.

Der Verlag D. Rahter in Leipzig versendet den 2. Teil seines Kataloges, die Erscheinungen der letzten 10 Jahre betreffend. Das 150 Seiten starke Buch enthält Werke von fast 200 Komponisten, darunter viele neue Namen. In einem Anhang ist das Wirken und Werden des Verlags geschildert, ferner ein Bericht über die Novitäten-Aufführungen im In- und Auslande, sowie über die Bestrebung bez. der Schaffung einer leichten, gut musikalischen Haus- und Jugendmusik gegeben. Der Katalog bringt ein interessantes Bild neuzeitlicher Verlagstätigkeit, neuzeitlich hinsichtlich der Komponisten, der Druckausstattung und der Propaganda.

Bücher und Musikalien.

Hugo Kaun, op. 69. Fünf Gesänge für Alt (oder Mezzosopran), Bariton (oder Bass) und Pianoforte.

Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

— — op. 83. Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Hugo Kaun hat sich langsam aber sicher seinen Ruf als einer unsrer begabtesten, vornehmsten und abgeklärtesten Komponisten erworben. Obgleich in seinem ganzen Denken und Empfinden auf neuzeitlichem Boden stehend, hat ihn sein angebornes Kunstgefühl und sein feiner Geschmack stets davor bewahrt, an den destruktiven Tendenzen unsrer Hypermodernen teilzunehmen und ist so einer der Glücklichen geworden, die mit jedem neuen Werk auch auf neue Freunde rechnen dürfen. Steht auch nicht jedes seiner Werke auf gleicher Höhe (und welcher Künstler wäre nicht von der glücklichen Stunde abhängig?), so darf man bei Hugo Kaun sicher sein, dass er niemals ein Werk der Oeffentlichkeit übergeben wird, das nicht in irgendeiner Weise den Stempel der Meisterschaft an sich trägt. Gleich die erste Nummer „An die Nacht“ der fünf Duette (op. 69) zeichnet sich durch ihre reizvolle Melodik wie durch das schöne Ebenmass ihrer Form auf das vorteilhafteste aus. Der Hirt treibt am Himmel seine Herde, die Begleitung gleitet von Anfang bis zu Ende in ruhiger Bewegung

auf und nieder, und darüber schwebt in schönem Bogen, von herrlichstem Wohllaut getragen, die Kantilene der beiden Singstimmen. Wie diese erste Nummer, so bergen auch alle übrigen in Form und Stimmung so viel des Anregenden und Feinsinnigen, dass ihre Wiedergabe durch zwei klangverwandte Stimmen Ausführende wie Zuhörer in gleichem Masse erfreuen wird. Mancher Leser wird erstaunt sein, in der dritten Nummer, „Der Herzensschlüssel", den allbekannten, unzähligemale, auch vom Schreiber dieser Zeilen komponierten altdeutschen Liebesreim „Ich bin dein, du bist mein" wieder zu finden. Während jedes Literaturwerk den durch seine Minnelieder bekannten, am Ende des 12. Jahrhunderts verstorbenen Mönch Wernher von Tegernsee als den Dichter dieses Liedes anführt, wird hier plötzlich als dessen Verfasser Edw. Bormann genannt. Beruht diese falsche Angabe auf einem Druckfehler oder wie ist sie sonst zu erklären?

In den drei Balladen (op. 83) stellt sich der Komponist grössere Aufgaben; die Form erweitert sich, wird mannigfaltiger, und wo es die Situation verlangt, erhalten die Gegensätze grellere Schlaglichter. So ist gleich die erste Nummer „Wolfsaugen" ein grausiges, mit realistischer Schärfe gezeichnetes Stimmungsbild, man sieht förmlich, wie hungrige Wölfe auf der dürren, beschneiten Heide nach Beute spähen, nur ist das Gedicht ebensowenig wie das dritte „Der letzte Pfalzgraf" keine Ballade, wie sie uns die Musterbeispiele unsrer grossen Dichter (Bürger mit eingeschlossen) gelehrt. Denn beide Gedichte bewegen sich ausschliesslich in der subjektiv-egozentrischen Sphäre. Nur das zweite „Der Triumph des Lebens" enthält die bestimmten Merkmale einer wirklichen Ballade, vermag aber wieder durch ihren Inhalt kein tieferes Interesse zu erwecken, denn dass der Held deshalb freudigen Herzens sein Haupt dem Henkerblock darbietet, weil ihn die Geliebte in der Verkleidung eines Priesters im Kerker aufsucht und sich ihm in der letzten Nacht zu eigen gibt, kann weder als preisenswerte Charaktergrösse noch als eine sittlich erhebende Tat gelten. Abgesehen von diesen Ausstellungen, die sich indes nur auf die Wahl und die Bezeichnung der Dichtungen beziehen, wird man vom musikalischen Standpunkte aus an allen drei Kompositionen seine Freude haben, denn sie sind für die Singstimme dankbar gesetzt und verraten auf jeder Seite die formende Hand des Meisters.

Arno Kleffel.

Viggo Brodersen, op. 3. Aphorismen für Pianoforte.

Wilhelm Hansen, Leipzig.

Auch ohne die besondere Angabe „op. 3" würde man bald inne werden, dass man die Bekanntschaft eines Anfängers auf dem Gebiete der freien Komposition macht. Aber in dem Dänen steckt anscheinend doch ein unverkennbares Talent. Weniger aus der melodischen und schematischen Bildung, als vielmehr aus gewissen harmonischen Wendungen und eigentümlich charakteristischen, dabei durchaus ungesuchten Begleitformen und Figurationen glaubt Referent den günstigen Schluss mit einigem Rechte ziehen zu dürfen. Unter Viggo Brodersen's „Aphorismen" erscheinen die ersten drei und die ziemlich energisch durchgeführte Schlussnummer am besten gelungen. Weitere Arbeiten, vollends, wenn sie sich etwa auf grössere Formen erstreckten, sollen wohl willkommen geheissen werden.

Johannes Pache, op. 88. Kleine Suite für Violine mit Klavierbegleitung.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine kleine, aber sehr liebenswürdige Violinsuite, zudem ein alter Bekannter, den Carl Nowotny auf's neue der musikalischen Gesellschaft zuführt. Ein stilles und zugleich stimmungsvolles Präludium eröffnet Johannes Pache's G-dur-Suite, worauf Menuett, Gavotte und Scherzo (dieses fast im Walzerstil gehalten) frohen Empfindungen lebhaften Ausdruck verleihen. Das hübsche Werkchen, das sowohl an die den musikalischen Prinzipat behauptenden Violinpart als auch an die Pianofortebegleitung keine unerfüllbaren Anforderungen stellt, sei in der vorliegenden, aufs sorgsamste revidierten Ausgabe wieder angelegentlich allen Vertretern der Hausmusik empfohlen.

Carl Thorbrietz, op. 36. Der neue Kurs des Violoncellspiels.

Rühle & Wendling, Leipzig.

In gedrängter Form bietet der Verfasser in seiner Publikation eine Anleitung, das Violoncello zu spielen. Die pädagogischen Grundlinien sind sicher und übersichtlich gezogen, das technische Material zum grössten Teile aus des Lehrers eigenen Unterrichtserfahrungen gesammelt und glücklich verwertet, als Stütze des Anfängers in vielen Fällen ein zweites Violoncello hinzugenommen. Als Einleitung dient die Darlegung der allgemeinen musikalischen Elementarlehre, die sich hier allerdings auf das allernotwendigste beschränkt. Unter Zuziehung der einschlägigen Violoncelloliteratur instruktiven Charakters wird die Thorbrietz'sche Anleitung vielen gute Dienste tun.

Alexander Petschnikoff: Russischer Tanz (h-moll, No. 2) für Violine und Pianoforte.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein glänzendes Vortragsstück des berühmten Geigers, das bei aller musikalischen Anlage ein kleines Kompendium violintechnischer Probleme enthält, zugleich aber auch bei souveräner Beherrschung aller Schwierigkeiten von faszinierender Wirkung sein dürfte.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Anschliessend an die in der 1. August-Nummer angekündigte General-Versammlung am 16. Oktober findet ein Vortrag des Reichstagsabgeordneten Amtsgerichtsrat Lattmann über das Thema: „Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises von der Regierung verlangen?" statt. — Von nachfolgenden Musikbildungsanstalten sind für die nächste Zeit Zöglinge zur Prüfung nach den Bestimmungen des Verbandes gemeldet: M. u. P. Heller's Konservatorium der Musik, Berlin, Brandenburgisches Konservatorium, Direktor Bruno Kittel, Berlin, Seminar für Musiklehrerinnen von Frl. Helene Elster, Blankenburg a. Harz, Seminar für Musiklehrerinnen von Frl. Elise Tanneberg, Halberstadt, Hochschule für Musik zu Mannheim, Königl. Musikdirektor Karl Zuschneid, ausserdem Externe aus verschiedenen Städten.

Der heutigen Nummer liegen Prospekte von **Max Hesse's Verlag, Leipzig:** *„Musikwissenschaftliche Werke von H. Riemann", von* **Albert Stahl, Berlin:** *„Führer durch die zweihändige Klavier-Literatur von Rich. J. Eichberg" und von* **H. R. Krentzlin, Berlin:** *„Unterrichtswerke für Klavier" bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.*

D. E.

ADRESSEN-TAFEL.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Ludwigkirchstr. 12.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslau's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Darío Saavedra.
Pianist. Konzert und Unterricht.
BERLIN Wi., Kaiserallee 176.

Bianka Morill, Gesangspädagogin.
Dresden, Münchenerstrasse 17 p
Ausbildung aller Stimmgattungen nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. Semesterbeginn: April und Oktober. Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor Ph. Schmitt, Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Ausbildung im Gesang
Hygienische Sprechkurse
(n. A. Kuypers)
BERLIN W., Pragerstr. 35

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15.
Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.
Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique-Rythmique. Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W. Regensburgerstr. 3

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Musikalische Kultur und Musiklehrerstand.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

(Schluss.)

Fast ebenso befremdend ist es, dass die Musik als Mittel für Jugend- und Volkserziehung von der überwiegenden Anzahl städtischer Verwaltungen bis jetzt fast gänzlich ignoriert wird, während diese schon seit geraumer Zeit eine Reihe mustergültig geführter Anstalten zur Pflege der bildenden Künste unterhalten. Ich meine die sogenannten Kunstgewerbe-, und Handwerkerschulen, die nicht allein Berlin und Vororte, sondern auch verschiedene Provinzstädte errichtet haben. Sie aber dienen keineswegs ausschliesslich der Berufsvorbereitung, sondern stehen offen für jeden Begabten zur Aus- oder Fortbildung in den verschiedensten Kunstzweigen, Zeichnen, Modellieren, Aquarellieren, Lithographieren usw.

Das einfache Gebot der Gerechtigkeit gegenüber den verschiedenen Berufsarten würde erfordern, dass die Städte nach Massgabe dieser Institute auch der Musikpflege gedächten und neben Anstalten zur Ausbildung von Orchestermusikern auch Volksmusikschulen und Seminare zur Vorbereitung für das Musiklehrfach schüfen. Wünschenswert ist es auf jeden Fall, dass in mannigfaltigerer Weise dem Ausbildungsbedürfnis des Musikalischen im Volke entsprochen würde. Die öffentliche Pflege der Musik beschränkt sich bislang auf den Gesangunterricht in der Schule, der naturgemäss auch stets das Fundament für eine musikalische Kultur bilden muss. Dass er in seiner jetzigen Gestalt durchschnittlich noch nicht diesen Zweck erfüllt, ist in diesen Spalten wiederholt von fachkundiger Seite erörtert worden.

Mit grosser Freude ist indessen zu konstatieren, dass sich hier eine Wandlung zum Besseren vorbereitet, indem unsere Behörden anfangen, diesem Unterrichtsgebiet mehr Bedeutung als bisher beizulegen. So stellt die jetzige Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens für den Gesang folgenden Leitsatz an die Spitze: „Der Gesangunterricht der Schule soll den Grundstein für die allgemeine musikalische Erziehung legen." Damit ist die Notwendigkeit einer allgemeinen musikalischen Erziehung ausgesprochen und der Musik im Jugendbildungs-

wesen ein Platz zuerkannt, der sie den übrigen Lehrfächern ebenbürtig erscheinen lässt. Möchte der neue Geist, der uns aus dieser Forderung entgegenweht, bald auch in den höheren Knabenschulen und in den Volksschulen seinen Einzug halten. Natürliche Folge einer Umgestaltung, die dem Sinne obigen Satzes Rechnung trägt, würde sein, dass der Schulgesang — soweit es die Verhältnisse gestatten — in die Hände von geprüften Gesanglehrern gelegt wird.

Kann man somit der Hoffnung Raum geben, dass die Schule künftig die Grundlage für eine wirkliche musikalische Erziehung des Volkes bieten wird, so wäre damit immerhin erst ein Anfang gemacht. Der erworbene Besitz darf nicht verloren gehen, sondern es gilt, ihn zu vermehren und zu vertiefen. Der Tonsinn des Kindes muss auch noch in anderer Weise entwickelt und zur Betätigung gebracht werden. Soll Musik im Volke feste Wurzeln schlagen, so muss mit der Kultivierung des Gesanges die Pflege der Instrumentalmusik Hand in Hand gehen. Verschiedene Gründe erfordern dies. Zunächst ist ja nicht ein jeder, der Musik in sich trägt, auch stimmbegabt, und mancher geht daher, wenn er nicht Gelegenheit zur Erlernung eines Instruments erhält, seines natürlichen Anrechts auf die Tonkunst verlustig. Im übrigen bilden die Instrumente die notwendige Ergänzung zum Gesang, sofern dieser nicht nur in grösserer Gemeinschaft, in Chören, sondern auch privatim im Hause getrieben werden soll. Gerade für unsere Zeit, deren Tendenzen so stark nach aussen gerichtet sind, wäre eine möglichst weitgehende Verbreitung der Hausmusikpflege dringend zu wünschen. Liegt doch die Gefahr nahe, dass durch jene starke Entwicklung des öffentlichen und des Berufslebens, die charakteristisch für die Gegenwart ist, das Familienleben mehr und mehr zurückgedrängt wird und zu verkümmern droht. Haus und Familie stellen aber gewisse Innenwerte dar, die eine Nation nicht entbehren kann, ohne schwere Schädigung ihrer physischen und moralischen Gesundheit zu erleiden. Wir müssen also danach streben, dass sie uns erhalten bleiben. Jugend und Volk sollten dahin erzogen werden, dass sie ihre Interessen nicht einseitig nach aussen verlegen, sondern ihnen auch im eigenen Heim eine Stätte bereiten. Neben gediegener Lektüre ist nun Musik in besonderem Masse geeignet, an's Haus zu fesseln und hier einen Anziehungspunkt zu bilden, der Eltern und Kinder oder erwachsene Geschwister am Abend nach vollbrachter Arbeit zu gemeinsamer Unterhaltung vereinigt.

Leider ist nicht zu verkennen, dass auch in den höheren Ständen die Pflege der Musik als Liebhaberkunst während des letzten Jahrzehnts stetig abgenommen hat. Die Gründe dafür liegen nach verschiedenen Richtungen. So nehmen in der Sphäre der oberen Zehntausend die vielen glanzvollen Feste, die zahllosen Kunstgenüsse, der Sport, das rastlose Nomadenleben, das man führt, Zeit und Kräfte derart in Anspruch, dass sogar den Damen zur persönlichen Beschäftigung mit Musik, Malerei u. dergl. nur noch wenig Musse bleibt. Ferner ist es eine Tatsache, dass unser 20. Jahrhundert recht praktisch denkt und daher dem Dilettieren in den schönen Künsten nicht günstig ist. Dies tritt u. a. auffallend darin zu zutage, dass auch die weibliche Jugend mehr und mehr dahin strebt, die Approbation für irgend einen bestimmten Beruf zu erlangen und zwar selbst in vielen Familien, wo dies aus Erwerbsrücksichten nicht geboten ist. Die Vorbereitung dafür erfordert — sofern sie nicht schon in der Kindheit mit dem Besuch des Gymnasiums einsetzt — meistens mehrere Jahre und zwar gerade jene Jahre, die früher von den jungen Mädchen vorzugsweise der Aus- oder Fortbildung in den schönen Künsten gewidmet wurden. Es kommt hinzu, dass sich Mädchen und Frauen der besitzenden Klassen jetzt vielfach der persönlichen Betätigung auf sozialen Gebieten, der Fürsorge für Arme, Kranke oder verwahrloste Jugend widmen. Sicherlich gehört das zu den erfreulichsten Erscheinungen der Zeit. Als ein Zeichen der Gesundung muss man dies Erwachen des sozialen Gewissens von ganzem Herzen willkommen heissen! Aber die Beschäftigung mit der Kunst braucht deswegen unserer weiblichen Jugend und dem Leben in der Familie nicht verloren zu gehen. Unberechtigt ist es zum mindesten, wenn geradezu Front dagegen gemacht wird, wie es z. B. jüngst in einem Artikel des „Kunstwart" geschah, der, aus weiblicher Feder stammend, den Titel „Die Frau in kommunalen Aemtern" führt. Hier findet sich folgender Satz: „Welch unerfreulicher Typus sind diese Grossstadtpflänzchen, die die Zeit zwischen Schule und Heirat mit einem öden Kunstdilettantismus mit Toilettensorgen und Mädchenkränzchen totschlagen."

Die Verfasserin übersieht, dass auch der Kunstdilettantismus, sofern er in der richtigen

Form ausgeübt wird, einen Lebenswert darstellt. Dieser ist freilich nicht praktischer Art, sondern liegt nach der Seite des Gemütvollen, des Seelischen. Ein Kunstdilettantismus kann allerdings öde sein, sofern er nur äussere Dressur der Kehle oder der Finger bedeutet, aber er braucht es nicht zu sein. Wohl aber verödet ein Volk, das nicht mehr selbsttätigen Anteil an der Kunst nimmt. Der Idealismus wird damit getötet. Der Mensch bedarf eben nicht nur des Nützlichen, sondern auch des Schönen, und es genügt keineswegs, wenn dies einer Nation allein von den zünftigen Vertretern der Kunst dargeboten wird. Letztere vermag ihren veredelnden Einfluss auf die Menge vielmehr voll auszuüben, sofern sie in ihrer Mitte heimisch ist.

Die angeführten Gründe lassen den Wunsch berechtigt erscheinen, dass von den Städten und Behörden endlich auch eine systematische Pflege der Musik in Angriff genommen wird. Es dürften sich verschiedenartige Wege dazu eignen, hier soll nur auf einen hingewiesen werden, der im Zusammenhang mit unserm Thema steht und der den Staats- oder Stadtsäckeln nicht allzu schwere Opfer zumutet. Er könnte verschiedenen Zwecken Rechnung tragen und gleichzeitig den Interessen des Musiklehrerstandes, wie denen des Volkes entgegenkommen. Bekanntlich legt die Prüfungsordnung des Musikpädagogischen Verbandes, E. V., mit Recht besonderes Gewicht auf die pädagogische und methodische Schulung seiner Examinanden. Bei den bisherigen nach seinen Bestimmungen abgehaltenen Prüfungen ergab es sich, dass fast durchgängig die theoretischen Kenntnisse in Pädagogik und Methodik in befriedigender Weise erworben waren, die Probelektionen aber vielfach noch zu wünschen übrig liessen. Diese Erfahrung deckte einen Mangel in der Ausgestaltung der Privatseminare auf. Es fehlt nämlich an besondern Uebungsschulen, die den Seminaristen Gelegenheit bieten, gemäss dem alten lateinischen Sprichwort: „docendo discimus", praktische Erfahrungen im Lehren zu gewinnen. Begreiflicherweise können und dürfen die zahlenden Konservatoriumsschüler nicht als Unterrichtsobjekte der Seminaristen dienen. Dazu müssten vielmehr Freischüler herangezogen werden. Privatinstitute, besonders die kleineren, sind aber schwerlich in der Lage, Freischüler in grösserer Zahl aufzunehmen. Schon die Raumfrage würde dies meistens nicht zulassen. Dagegen könnten Anstalten, die aus öffentlichen Mitteln erhalten werden, in glücklicher Weise Seminare mit Freischulen für musikalisch beanlagte Kinder unbemittelter Eltern vereinigen. Diese Schulen dürften natürlich nicht dem Schema der Elementarklassen unserer bestehenden Musikbildungsanstalten nachgeahmt, sondern müssten vielmehr den besonderen Verhältnissen und Bedürfnissen des Volkes angepasst werden.

Von den Einzelheiten ihrer zweckmässigen Ausgestaltung möge später einmal die Rede sein. Für heute will ich nur noch einem Einwande zuvorkommen, den der eine oder andere Leser dieser Zeilen erheben möchte. Dem ersten Anschein nach kann es Bedenken hervorrufen, dass ein Unterricht, der der musikalischen Kultur des Volkes dienen soll, in die Hände ungeübter Lehrkräfte gelegt wird. Zu ergänzen ist aber, dass die Seminaristen für ihre Aufgaben aufs sorgfältigste vorbereitet werden müssen und sämtliche Kurse der Oberaufsicht von Seminarlehrern unterstehen, die bewährte Pädagogen sein sollen. Gerade der Eifer und das Feuer der ersten Liebe für den künftigen Beruf, mit dem diese lehrende Jugend an ihre Aufgaben gehen würde, dürfte jedoch bei ihren Zöglingen auch die entsprechende Resonanz finden. Jedenfalls würde diesen Kindern des Volkes eine ungleich bessere musikalische Bildung zuteil werden, als heute den vielen, die nur geringe Honorare zahlen können oder wollen und dann meistens minderwertigen Konservatorien oder ungebildeten und unfähigen Privatlehrern in die Hände fallen. Wäre doch in diesen Freischulen von vornherein jede Rücksichtnahme auf den unkultivierten Geschmack der Familie des Schülers ausgeschlossen, die heute mancher Musiklehrer als Entschuldigung geltend macht, wenn er sich einer trivialen, schlechten Unterrichtsliteratur bedient. Und so würde denn unter allen Umständen von hier aus viele gute Musik in die einfachen Kreise dringen. Das aber dürfte auch erziehlich auf das Publikum höherer Stände einwirken.

Anzunehmen ist ferner, dass eine ausgebreitete Musikpflege im Volke auch der produktiven Tonkunst zugute käme. So wenig es das Ziel der Freischulen sein würde, noch mehr nach Brot verlangende Durchschnittsmusiker oder Virtuosen in die Welt zu schicken, einzelnen echten Talenten die Bahn zu eröffnen, wäre unter allen Umständen wertvoll. Grosse musikalische Gaben finden sich aber ebenso gut im Volke wie in den höheren

Ständen, nur dass sie hier häufig nicht erkannt werden und aus Mangel an passender Ausbildung der Gesamtheit verloren gehen. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass die schöpferische Entwicklung der Tonkunst gerade jetzt auf einem Punkt angelangt ist, wo ihr von unten, vom Volke her, frisches Blut zuströmen muss, wenn sie nicht dekadent werden soll. Zum mindesten bedürfen wir neben der geistreichen impressionistischen Ausdrucksmusik, die den Feinschmeckern der Kunst auserlesene Genüsse bereiten mag, dem grossen Publikum aber ein Buch mit sieben Siegeln bedeutet, einer modernen Musik für alle. Damit meine ich eine Musik, die sich nicht auf ausgeklügelte Effekte zuspitzt, sondern unmittelbar Freude schafft durch Melodien, die aus gesunder Phantasie stammen, von Herzen kommen und zu Herzen gehen.

Zum Schlusse sei noch daran erinnert, wie erspriesslich für die künftige Generation der Musiklehrenden die Betätigung an solchen Uebungsschulen sein würde. Aus dem Einblick in die Naturanlagen, die künstlerischen und Gemütsbedürfnisse des Volkes würden ihnen neue und weitere Gesichtskreise für ihren späteren Beruf erwachsen, als der Durchschnitt der jetzigen Musiklehrer besitzt. Sie würden nicht so leicht Gefahr laufen, ihren Unterricht schablonenhaft zu erteilen, sondern besser verstehen, ihn der individuellen Begabung der Schüler anzupassen. Mancher unter ihnen würde aber auch in seiner späteren Wirksamkeit nicht einseitig den Sonderinteressen der eigenen Person und seines privaten Kreises leben wollen, sondern sich daneben auch willig in den Dienst des grossen Ganzen stellen, erfüllt von dem Gedanken, dass es dem Musiklehrerstande obliegt, stetig an der musikalischen Kultur seines Volkes zu arbeiten.

Wie lässt sich bei Erlernung der Noten die von Prof. Dr. Hugo Riemann aufgestellte Theorie der Spiegelung erweitern und neben jeder andern Klavierschule verwenden?

Von

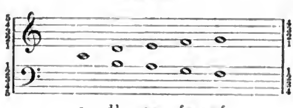
M. Bierwagen.

(Schluss.)

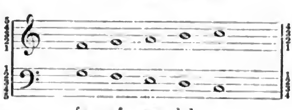
Um dem Anfänger die Spiegelungslehre zu erklären, bedarf es durchaus einer anschaulichen Methode. Die erste Einführung soll durch Anschauungsmittel geschehen. Die Anschannngsmittel sind leicht herzustellen. Man nehme eine Kartontafel, deren Vorderseite folgende Zeichnung tragen müsste. Grössere Formen prägen sich leichter ein, darum genügt die Aufzeichnung auf Notenpapier nicht.

Tafel I.

a)

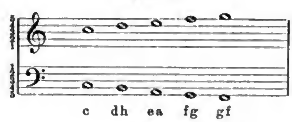


b)



Tafel II.

a)



b)



Wir befestigen hierbei die Parallelen, bis der Schüler auswendig und, ohne die Tafeln zu sehen, ansagen kann:

1. Linie: oben e, unten a.

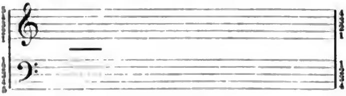
2. Linie: oben g, unten f usw.

1. Zwischenraum: oben f, unten g usw.

Die Note zwischen c und der 1. Linie: oben d, nnten h.

Die Note nach der 5. Linie: oben g, unten f.

Die Rückseite von Tafel I a und b muss folgende Aufzeichnung tragen:



Für Tafel II b mit Hilfslinien:



Zwei Noten, auch aus Karton geschnitten, dienen zum Zeigen, man benutze die Rückseiten zu freieren Uebungen des erlernten Stoffes, zuerst noch Verwendung der Parallelen, dann aber auch gleichnamige Noten als Vorbereitung für die Ausschaltung der Gegenbewegung und zuletzt gänzliche Loslösung vom Vergleichen beider Systeme.

Tafel III bringt dasselbe für die dreigestrichene und Kontra-Oktave:

a)



b)



Befestigung der Parallelen:

Ein Strich durch Kopf und Hals oben nach der 5. Linie? . . . . c.

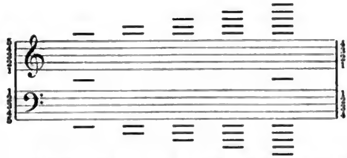
Ein Strich durch Kopf und Hals unten nach der 5. Linie? . . . . c.

Zwei Striche durch den Hals oben nach der 5. Linie? . . . . d.

Zwei Striche durch den Hals unten nach der 5. Linie? . . . . h.

usw.

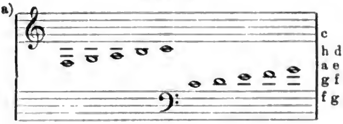
Rückseiten von Tafel III a und b:



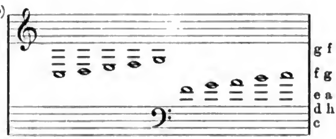
Für Tafel IV a und b blieben die Noten oben unter dem System und unten über dem System. Wir sagen einheitlich: „Die Noten nach der 1. Linie.“

Tafel IV.

a)



b)



Wir üben:

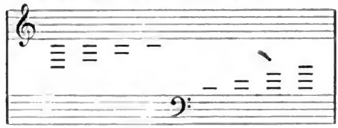
Ein Strich durch den Kopf nach der 1. Linie . . . oben? c unten? c.

Ein Strich durch den Hals nach der 1. Linie . . . oben? h unten? d.

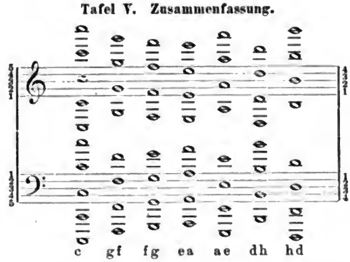
usw.

So finden sich auch hierbei dieselben Parallelen wie bisher.

Rückseiten von Tafel IV a und b.

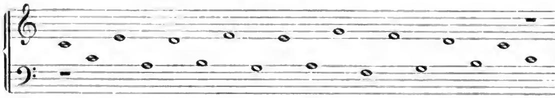


Tafel V. Zusammenfassung.



Neben diesem Anschauungsunterricht sollen schriftliche Arbeiten zur Befestigung der Notenkenntnis dienen, wird doch jeder Stoff in der Schule gleichzeitig durch schriftliche Arbeiten unterstützt. Es ist auffallend, dass dieser Weg für den Anfänger in so wenigen Klavierschnlen vorgeschlagen wird. Ich verstehe unter diesen schriftlichen Arbeiten nicht nur einfache Nachahmung der Formen. Der Schüler notiere leichte auswendig gegebene Fingerübungen, am besten ganze Noten ohne Taktberechnung, nach und nach in allen Oktaven zur vollkommenen Beherrschnng ihrer Lage für Klaviatur und System. Natürlich sind das Wiederholungsarbeiten. Nach der ersten Einführung in den Bassschlüssel, vorläufig nur an Anschauungstafel I, sind Anfängerübungen, wie sie in jeder Klavierschule vorkommen, zu verwenden:

Beispiel I.

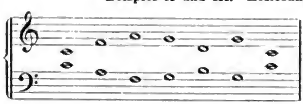


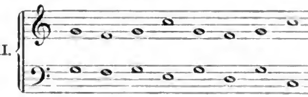
Die Uebung ist nacheinander zu spielen und das Vergleichen der Parallelen festzuhalten. Ich setze voraus, dass der Schüler nach der Durchnahme der Violinnoten ähnliche kleine Arbeiten für ein System, also vorbereitend geschrieben hat.

Die Uebungen sind zuerst auswendig und für jede Hand allein zu geben und werden darauf als häusliche Arbeit vom Schüler notiert. Dann folgt in der Unterrichtsstunde an der aufgeschriebenen Arbeit noch einmal eine Leseübung. Beim Zusammenspiel ist das Auswendigüben streng zu vermeiden; das Auge soll sich an das Auffassen zweier Systeme gewöhnen und sich dann langsam vom Vergleichen der Parallelen loslösen, um beide Systeme sicher zu beherrschen.

Bei den folgenden Uebungen schlagen beide Hände znsammen an:

Beispiel II und III. Loslösung vom Vergleichen der Parallelen.

II. 

III. 

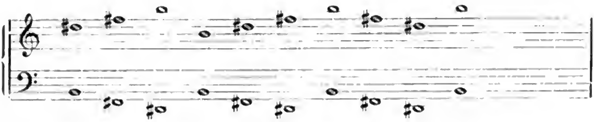
Beispiel IV. Anbahnung der gleichen Bewegung in beiden Händen:



Es ist selbstverständlich, dass ähnliche Beispiele wie No. I von dem Anfänger für jeden neuen Notenabschnitt als Vorübung zu schreiben sind. Für Teil b jeder Tafel ist es des Wohlklangs halber besser, von dem oberen c auszugehen, als von f und g. (Also nicht genaue Nachbildung der Beispiele.)

Beispiele für Anschauungstafel II.



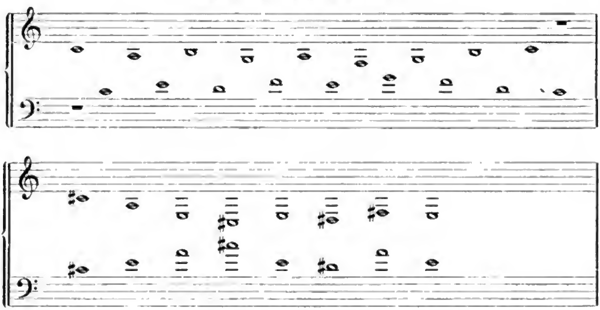


Beispiele für Anschauungstafel III.

In dieser Entfernung wirkt ein Einsatz von f und g nicht mehr störend.



Beispiele für Anschauungstafel IV.



Die Anzahl der schriftlichen Arbeiten wird für jeden Schüler verschieden gross sein müssen. Ich wollte durch meine Beispiele nur die hauptsächlichsten Gesichtspunkte angeben, nach denen man arbeiten möge. Ich denke, um zur gänzlichen Sicherheit in der Notenkenntnis zu gelangen, erweist sich der von mir angegebene Weg als gutes Mittel, und ein gründliches Durcharbeiten dieses Gebietes ebnet aller anderen Arbeit im Klavierunterricht bedeutend die Wege.

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Paul Bekker.

Verhältnismässig spät — für Berliner Verhältnisse — fand diesmal die Eröffnung der Musiksaison statt. Während sonst schon im September fleissig öffentlich musiziert wurde, warteten in diesem Jahre die Konzertgeber den Anfang des Oktober ab, in dem allerdings gleich ein Sturm-

*) Unser hochgeschätzter Musikreferent, Herr Dr. Karl Storck, der langjährige Berichterstatter über Berlins musikalisches Leben, hat seine kritische Tätigkeit über Konzert und Oper leider eingestellt, da sie sich mit seinen vielen anderen literarischen Verpflichtungen nicht mehr vereinen liess. So konnte er zu unserem schmerzlichen Bedauern auch die „Kritische Rückschau" im „Kl.-L." nicht weiterführen, bleibt der Zeitschrift zu unserer Freude aber als Mitarbeiter treu, wir

angriff auf Publikum und Kritik unternommen wurde. Auch die Opernbühnen hielten mit ihren Gaben zurück. Eine in den Räumen des alten, schicksalsreichen Belle-Alliance-Theaters neugegründete „Volksoper" scheint sich, nach den bisherigen Darbietungen zu urteilen, nicht über das Niveau einer Versuchsbühne für Anfänger zu erheben. Die Königl. und die Komische Oper warteten im September nur mit je einer Neueinstudierung auf: hier gab man Lortzing's „Wildschütz", dort den „Don Juan". Diese Neueinstudierung der Kgl. Oper, von Leo Blech feinfühlig und lebendig geleitet, war eine recht achtbare, tüchtige Leistung. Sie gab Lola Artôt de Padilla Gelegenheit, ihr anmutiges, liebenswürdiges Talent als Zerline in gewinnender Form zu entfalten. Sie lehrte uns, in Frau Kurt eine gediegene, ernsthafte Künstlerin zu schätzen, die als Donna Anna durch respektables Können und wertvolle stimmliche Gaben erfreute. Die Darbietungen beider Damen, sowie Knüpfer's prächtiger Komtur waren die bemerkenswerten Höhepunkte der Aufführung.

Weniger erfreulich verlief die „Wildschütz"-Einstudierung der Komischen Oper. Die Leiter dieser Bühne verfolgen immer hartnäckiger ihre fixe Idee, die Musik in der Oper zur Nebensache herabzudrücken, zur unbedeutenden Begleiterin der Szene zu erniedrigen. Mit Bedauern musste man mit ansehen, wie eines der reizvollsten Erzeugnisse unserer älteren Opernliteratur, Lortzing's feinstes, gehaltreichstes Werk, zum Spielball für die willkürlichen Improvisationen des Regisseurs gemacht, wie es förmlich musikalisch zerpflückt, nur noch als Aushängeschild für szenische Allotria benutzt wurde — und wie bei alledem nicht einmal irgendeine interessante oder witzige Neuerung herauskam. Auch die einige Wochen später folgende erste Opernnovität dieses Winters, „Auferstehung" von Franco Alfano, Text von Cesare Hanau, verlief ergebnislos. Aus einem der feinsten Romane Tolstoi's hat der Textfabrikant einige Szenen willkürlich herausgeschnitten und zu einem Opernlibretto verarbeitet. Viel Gutes konnte bei diesem Experiment nicht herauskommen — das haben wir bereits bei dem vor einigen Jahren aufgeführten gleichnamigen Schauspiel erlebt. Die interessanten psychologischen Linien, die der Erzähler aufdeckt und verfolgt, werden bei einer Dramatisierung brutal zerrissen. Die packende Schilderungskunst des Epikers verwandelt sich zum plumpen Kulisseneffekt. Aus dem in spannender Entwickelung vorwärtsschreitenden Roman wird eine lose verknüpfte Serie von Bühnenbildern, denen vor allem der Reiz der Steigerung, der Abwechslung fehlt. Kommt dazu noch eine Musik, die leblos, einförmig, wie eine improvisierte Begleitung schattenhaft neben der dürftigen Handlung herschwebt, so ist damit die Unbrauchbarkeit des Werkes für die Bühne entschieden. Es fehlt Franco Alfano, dem Komponisten, nicht an guten, zuweilen beinahe geistreichen Absichten. Nur ist in dem, was er zustande bringt, zu wenig musikalische Substanz, um den löblichen Willen zur Tat werden zu lassen. Lange Strecken der Partitur wirken fast melodramatisch. Wenn endlich ein Moment zu nahen scheint, wo sich die lose ausgebreiteten, zarten Fäden zur festgeschlossenen, plastischen Form zu verdichten scheinen — dann folgt eine unpersönliche Phrasenreihe, ohne Wärme, ohne fesselnde Reize.

Die Aufführung, die an die musikalische Leistungsfähigkeit der Bühne keine hohen Ansprüche stellt, verlief ziemlich indifferent. Ein paar hübsche Bühnenbilder wurden geboten. Den Clou des Abends bildete ein in der Ferne vorüberrollender Eisenbahnzug. So etwas sieht man nirgends besser als in der Komischen Oper. Maria Labia und Otto Marak in den Hauptpartien bemühten sich nach besten Kräften, ihren weder sonderlich interessanten noch dankbaren Aufgaben die vorteilhaftesten Seiten abzugewinnen.

Diese Aufführung fiel auf einen kritischen Tag erster Ordnung: Nicht nur Marteau spielte am gleichen Abend ein neues Violinkonzert von Tor Aulin — auch die Königl. Kapelle veranstaltete ihr 1. Sinfoniekonzert. Ich hörte die Matinee. Das Programm war — wie üblich — den drei Grossmeistern der sinfonischen Kunst gewidmet: Haydn, Mozart, Beethoven. Daneben kam noch Weber mit seiner Turandot-Ouverture zu Worte, einem selten gespielten Werk voll pikanten, exotischen, grotesken Kolorits. Wundervoll klang das Orchester unter Richard Strauss' Führung. Mit faszinierendem Temperament erfasst er die Werke — zuweilen mehr den aufflammenden Impulsen der eigenen Persönlichkeit nachgebend, als erforderlich scheint. Ich sehe wohl das Gefährliche, das in dieser Art zwanglos subjektiven Musizierens liegt. Geringere werden kommen und, fussend auf Strauss' Beispiel, uns Mozart'sche und Beethoven'sche Kompositionen in allen möglichen rhythmischen Verdrehungen mundgerecht machen wollen. Ich bin auch der Ansicht, dass dieselben Werke, unter Strauss' Händen einfacher dargeboten, die gleichen, wenn nicht vielleicht noch tiefere Eindrücke hinterlassen würden. Immerhin — bei Strauss wachsen alle Besonderheiten, Willkürlichkeiten stets aus einer genialen, individuellen Anschauungsgabe hervor. Wir können die Freiheit, mit der er seinem Stoff gegenübertritt, mit in Kauf nehmen. Empfangen wir doch dafür namentlich in seiner

hoffen, schon in nächster Zeit einen grösseren Artikel aus seiner Feder bringen zu können. Es ist uns gelungen, Herrn Paul Bekker, einen in der Musikwelt rühmlichst eingeführten Schriftsteller auf kritischem, musikalischem und ästhetischem Gebiet für die „Kritische Rückschau" zu gewinnen, der mit obigem Artikel in die Nachfolge Dr. Storck's tritt. D. R.

Wiedergabe von Beethoven's c-moll-Sinfonie eine Leistung von grandioser Wucht, überwältigender Grosszügigkeit der Linienführung und hinreissendem Feuer.

Sehe ich von dem Wiederbeginn der populären Konzerte unseres vortrefflichen Philharmonischen Orchesters unter Ernst Kunwald's Leitung ab, so bleiben noch einige bemerkenswerte Solisten- und Quartettabende zu erwähnen. Rudolf Ganz, einer der ersten lebenden Meister des Klavierspiels, spielte Beethoven's Es-dur-, Chopin's e-moll-Konzert und Liszt's Ungarische Phantasie. Er zeigte, dass er immer weiter vorwärts schreitet auf dem Wege vom äusserlichen, mit mechanischen Schwierigkeiten kokettierenden Virtuosentum zur ernsten, nur nach schlichter, sachlicher Darstellung strebenden Künstlerschaft. Theodore Spiering, der treffliche Techniker, versuchte sich an Beethoven's Violinkonzert — ein Experiment, das ich, trotz Spiering's offenkundigem Bemühen, nur für teilweis gelungen erachten kann. Bei aller Anerkennung von Spiering's hohen Geigerqualitäten lässt sich nicht verhehlen, dass ihm die überzeugende Wärme, seinem Ton der süsse, bezaubernde Reiz inniger, ursprünglicher Empfindung fehlt. Auch stört mich die unregelmässige, nervöse Hastigkeit, die ihn namentlich beim Passagenspiel plötzlich überfällt. Es geht dadurch jene überlegene Grösse verloren, ohne die Beethoven nicht zu denken ist.

Das Halir-Quartett nahm seine Abonnementskonzerte wieder auf — am ersten Abend leider ohne seinen erkrankten Führer. Karl Flesch war dafür eingesprungen. Sein lebendiges, blühend schönes Spiel stach zuweilen von dem etwas trockenen Tone seiner Genossen ab. Immerhin vereinigten sich die vier Stimmen zu einem sorgsam ausgearbeiteten, vornehmen Ensemble, das seinen treuen Abonnentenscharen erlesene Genüsse bot. Neu für Berlin war dagegen das Frankfurter Streichquartett, das gleich am ersten Abend einen starken künstlerischen Erfolg davontrug. Die vier Herren: Hans Lange, Hermann Schmidt, Ferdinand Küchler und Aloys Bieger, sind durchweg tüchtige Musiker, der Primgeiger und der Bratschist zeichnen sich durch hervorragende Leistungen besonders aus. Ich hörte ausser einem Haydn-Quartett noch das neue Es-dur-Streichquartett, op. 109, von Max Reger — ein stark auf äusseren Effekt gearbeitetes Stück von ziemlich ungleichem Wertgehalt. Am bemerkenswertesten scheint mir die urwüchsige, machtvolle Finalfuge zu sein. Hier ist Reger's kontrapunktische Meisterschaft und seine kompositorische Originalität zu einem organischen Ganzen geeint, während der 1. und 3. Satz (Adagio) mehr Klangschönheit als persönliche Gestaltungsgabe aufweisen und das Scherzo mit seinen ertüftelten Details hinter ähnlichen, älteren Schöpfungen Reger's weit zurücksteht. Bessere Interpreten, als die Frankfurter, hätte Reger kaum finden können. Ihr klar disponierender Vortrag, ihre verständnisinnige Auffassung, ihre gesunde, kräftige, lebensvolle Spielweise, ihr fein ausgeglichenes Zusammenspiel gewann ihnen mit einem Schlage lebhafteste Sympathien.

Mitteilungen
von Hochschulen und Konservatorien.

Das Pädagogium für Musik zu Friedenau, Direktion Frau Emmi Born, schloss in diesem Herbst sein 7. Schuljahr ab. Es erfreute sich im letzten Jahre einer Frequenz von 193 Schülern, die von der Leiterin des Institutes und von 14 Lehrkräften unterrichtet wurden. Der Lehrplan umfasst jetzt sämtliche Fächer der Tonkunst. Die künstlerische Leitung der Streicherklassen liegt in den Händen Georg Hilgenbergs, die der Gesangsklassen in denen von Frau Professor Meta Seger. Im kommenden Winterhalbjahr wird Dr. Paul Ertel einen Zyklus von zehn Vorträgen im Konservatorium halten: „Richard Wagner und seine dramatischen Werke“ mit Erläuterungen am Klavier. Die Vorträge beginnen am 13. Oktober und finden alle vierzehn Tage Mittwochs von 5½ bis 6½ Uhr statt. Die Teilnahme an diesen Vorträgen ist gegen Lösung einer Teilnehmerkarte gestattet. Ebenso ist auch die Beteiligung an den wöchentlichen Uebungen des Streichorchesters des Konservatoriums (Sonnabends 6–7½ Uhr) auch von Nichtschülern erwünscht. Im Laufe des verflossenen Schuljahres fanden ein Lehrer-Vortragsabend und vier öffentliche Schülerprüfungen unter Mitwirkung des Schüler-Streichorchesters des Konservatoriums statt.

Vermischte Nachrichten.

Im Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik fand am 17. September ein Vortragsabend statt, der Orgelwerke neuerer Zeit zu Gehör brachte. Das Programm enthielt zwei Werke von Rheinberger: Sonate Des-dur, op. 154, Intermezzo aus der Sonate e-moll, op. 132, Brahms: Vorspiel und Fuge über: O Traurigkeit, Barblan: Passacaglia op. 6, Egidi: Tripelfuge

op. 9 und drei Werke von Reger: drei Choräle aus op. 52, drei Sätze aus der Suite op. 92 und die Fantasie über „Ein feste Burg", op. 27. Die Vortragenden waren sämtlich Schüler von Prof. Arthur Egidi.

Professor Hugo Rüdel, der Chordirektor der Berliner Königlichen Oper, wurde mit der interimistischen Vertretung des am 1. Oktober in den Ruhestand tretenden Domchor-Direktors Professor Prüfer betraut.

Das 550. Orgel-Konzert, welches der Königl. Musikdirektor Bernhard Irrgang am 29. September in der hiesigen St. Marienkirche veranstaltete, brachte ein hochinteressantes historisches Programm, es veranschaulichte die Entwicklung der grossen Variationenform in ihren Hauptvertretern. Es kamen Werke von Samuel Scheidt, Joh. Kerll, J. Pachelbel, D. Buxtehude und J. G. Walther zur Aufführung. Den Beschluss machte Bach's grosse „Passacaglia" für Orgel in c-moll.

Dem Organisten und Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin, Otto Becker, wurde gelegentlich der Einweihung der wiedererrichteten Garnisonkirche der Professortitel verliehen.

Hofpianist Professor Karl Wendling feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium.

Ein Sarasate-Museum ist, wie aus Biarritz berichtet wird, am 13. September zugleich mit einem Konzertsaal, in dem Besitztum des Künstlers, in welchem er im September 1908 starb, eingeweiht worden. An die verschiedenen Ansprachen schloss sich ein Konzert, an dem besonders Sarasate's ständige Begleiterin Frau Berthe Marx-Goldschmidt, beteiligt war.

An Stelle des verstorbenen Prof. Arno Hilf ist in dem nach ihm benannten „Hilf-Quartett" Hofkonzertmeister Paul Wille aus Dresden getreten.

Professor Felix Berber hat für seine beiden Berliner Konzerte (am 6. November in der Singakademie, am 20. November im Beethovensaal) folgende Manuskriptwerke in seine Programme aufgenommen: Konzert von Max Schillings, II. Konzert von Jaques-Dalcroze, Konzert von Thomassin, II. Konzert von Pahnke, Klage von Zilcher. Ausserdem wird der Künstler in einem dieser Konzerte Fr. E. Koch's „Deutsche Rhapsodie" zur Erstaufführung bringen.

Dem eifrigen Nicolai-Forscher Georg Richard Kruse war es im vorigen Jahr gelungen, Nicolai's verscholiene, 1835 in Rom komponierte D-dur-Sinfonie wieder aufzufinden. Sie wurde seitdem unter seiner Direktion in Wildungen, Dessau, Frankfurt a. M. und Hamburg mit Erfolg aufgeführt. Jetzt ist es ihm geglückt, auch die vier Jahre früher entstandene, 1833 in Berlin aufgeführte erste Sinfonie in c-moll zu entdecken, über die demnächst eine ausführliche Analyse erscheinen soll.

Professor Hermann Ritter, der Erfinder der Viola alta, feierte am 16. September seinen 60. Geburtstag. Professor Ritter wirkt seit beinahe 30 Jahren als Dozent für Musikgeschichte, sowie als Lehrer an der Königl. Musikschule zu Würzburg.

In der nächsten Saison sind in Köln, Dortmund, Hagen, Krefeld usw. „Hugo Kaun-Abende" geplant. Das Klavierkonzert wird Frau Saatweber-Schlieper im Gürzenich, die symphonischen Dichtungen „Hiawatha" und „Minnehaha" Musikdirektor Langs in Hagen spielen und das Klavierquintett die Herren Pieper, Müller-Reuter u. Gen. in Krefeld.

Wilhelm Berger hat 3 Balladen für tiefen Bariton und Orchester geschrieben, die im Verlage von D. Rahter, Leipzig, erscheinen.

Am 20. Oktober veranstaltet Conrad Ansorge mit dem Blüthner-Orchester im Blüthner-Saal einen „Beethoven-Abend".

Professor Hans Sitt-Leipzig erhielt vom deutschen Kaiser das folgende Schreiben mit der Grossen silbernen Medaille übersandt: „Zur Erinnerung an den 3 Wettstreit deutscher Männergesangvereine um den von mir gestifteten Wanderpreis 1909, habe ich Ihnen die aus Anlass des Festes auf meinen Befehl hergestellte Medaille in Silber verliehen und lasse sie Ihnen hiermit zugehen." Unterzeichnet mit eigenhändiger Unterschrift. Berlin, im Schloss 14./7. 1909.

Der „Russische Musikverlag in Berlin", (s. die Notiz darüber in No. 8 d. J.) dessen Filiale auch in Moskau seit dem August dieses Jahres tätig ist, bietet den Komponisten, welche ihre Manuskripte dem Verlag zu überliefern gedenken, folgende Bedingungen: Die Werke werden von den zum Komitee gehörenden Musikern der verschiedensten Richtungen einer sorgfältigen Prüfung unterzogen, sodann dem Druck überliefert, oder im ungünstigen Fall dem Zusender zurückgesandt. Die Honorargebühr ist folgende: 1. Für Klavierstücke und Lieder 50 bis 100 Rubel. 2. Für Kammermusikwerke, Konzerte, Ouvertüren 200 bis 500 Rubel. 3. Für Symphonien, Orchester Suiten, Opern 3000 Rubel und mehr. . . .

Sobald die Honorargebühr gedeckt ist, erhält der Komponist von jedem verkauften Exemplare seines Werkes 25 %, bei Deckung der Auslage des Verlags 50 % ausgezahlt, ein Recht, das auf Erben übertragen werden darf. Die grösste Freiheit in der Behandlung der Form, in der Wahl des Stils, Genre usw. ist den Tondichtern zugesichert. Als Unterschrift ist der Name des Komponisten oder eine von ihm gewählte Devise erforderlich.

Der „Russische Musikverlag" ist eine Schöpfung Sergei Kussewitzki's, des berühmten Kontrabass-Solisten, der auch an der Spitze der Verwaltung steht. Dem Komitee gehören ferner

an: N. Kussewitzki, Nik. Medtner, Serg. Rachmaninow, Alex. Skriabin, Al Struve.

Das Bureau des Russischen Musikverlags befindet sich in Berlin: Dessauerstr. 15. Filiale in Moskau: Schmiedebrücke, Haus Dschamgarow. E. v. T.

P. Tschaikowsky's Oper „Pique-Dame" wird in der nächsten Saison unter Gustav Mahler's Führung nach der Wiener Einrichtung im New-Yorker „Metropolitan-Theater" zur Aufführung gelangen.

Bücher und Musikalien.

Elisabeth Urtel, op. 6. „Spielsachen." Für Klavier in fortschreitender Folge.

Max Leichssenring, Hamburg.

Die 10 kleinen, in 2 Heften erschienenen Klavierstücke sind, trotz ihres Titels, nicht für Kinder berechnet. In ihrer Form, ihrem harmonischen Gefüge, ihrem musikalischen Stimmungsgehalt wachsen sie über das Auffassungsvermögen des kindlichen Alters hinaus, wenden sich an reiferes Empfinden und Denken. Unter den 10 Stücken befindet sich manch anmutiges Stimmungsbildchen, so u. a. No. 1 „Mütterchen hilft", No. 3 „Sonntagslied", No 7 „Abendfrieden", No. 10 „An der Quelle", allerliebste Genrestückchen sind No. 2 „Laufspiel", No. 6 „Kinderzirkus", No. 9 „Heinzelmännchen" während No. 4 „Böckchen, Böckchen schiele nicht" sich zu einem fröhlichen Kinderreigen verwerten lässt. Eigen sind allen Stücken frische, klingende Motive und aparte Harmonik, die an einigen Stellen, besonders in den Mittelsätzen, weniger dissonierend hätte sein können. Jedenfalls sind die „Spielsachen" als eine Bereicherung der Jugendliteratur aufzufassen, wir empfehlen sie hiermit reger Beachtung.

Hans Hermann, op. 58. „Sechs Miniaturen".

D. Rahter, Leipzig.

Hans Hermann's „Miniaturen" sind kleine poetische Schöpfungen von intimem Reiz. Von innerer Wärme erfüllt und gesangvoller Melodik getragen, wissen sie das Interesse des Spielers zu fesseln, und da ihnen keine technischen Schwierigkeiten innewohnen, so bieten sie für Schüler mit einigermassen musikalisch feinfühligen Fingern ein ausgezeichnetes Studien- und Vortragsmaterial. Die Stückchen betiteln sich: „Melodie", „Entr'acte", „Skizze", „Petite Sérénade italienne", „Berceuse" und „Valse mélancolique"; von ihnen dürften sich die „Melodie" mit ihrer schönen, ruhig fliessenden Kantilene, die „Petite Sérénade" mit ihren einschmeichelnden Klängen und die träumerisch-weiche „Berceuse" noch schnell besonderer Gunst erfreuen. Die Stücke sind einzeln und zu einem Heft vereint erschienen.

Hugo Riemann: „Musik-Lexikon". 7. Auflage.

Max Hesse, Leipzig.

Die Neuauflage, welche seit Anfang dieses Jahres in Lieferungen erschien, liegt mit der 28. Lieferung heut bereits abgeschlossen vor uns. Mit erstaunlicher Schnelligkeit, die einen Riesenfleiss zur Voraussetzung hat, sind die einzelnen Hefte aufeinander gefolgt, aber trotz des raschen Erscheinens begegnen wir fast auf jeder Seite der bessernden und mehrenden Hand. Alle Errungenschaften der jungen Musikwissenschaft, die sich in den letzten Jahren rapide entwickelt hat, sind in die Neuauflage eingearbeitet, allein ermöglicht dadurch, dass Hugo Riemann selbst einer der werktätigsten Mitarbeiter bei der Forscherarbeit ist und sie seinem unermüdlichen Fleisse zu einem guten Teile ihren schnellen Aufschwung mit verdankt. Die zahlreichen neuen Artikel, die Ergänzungen der älteren, machten, um den Umfang nicht übertrieben zu steigern, eine möglichst gedrängte Fassung, Streichung entbehrlicher Artikel und Kürzung mancher Erklärungen notwendig; hier ist, nach den gemachten Stichproben, mit grosser Sorgfalt verfahren, das Buch hat an Einheitlichkeit ungemein gewonnen. Trotz dieser Beschränkungen enthält es ca. 100 Seiten Text mehr, 1598 gegen 1508 der vorigen Auflage, dazu noch einen Nachtrag von 23 Seiten, dessen Ergänzungen aus dem Musik- und Künstlerleben bis in den soeben abgelaufenen September hineinreichen. — Riemann's Lexikon ist ein für jeden Musiker, der einigermassen im Einklang mit seiner Zeit sein will, unentbehrliches Werk, es hat sich mit seinen englischen, französischen und russischen Uebersetzungen die Welt erobert, es wäre überflüssig, ein Wort zu seiner Empfehlung hinzuzufügen.

Dr. Karl Storck: „Geschichte der Musik". 2. vermehrte Auflage.

Muth'sche Verlagshandlung, Stuttgart.

Auch dieses schöne Werk schreitet rüstig fort und nähert sich in seiner Neubearbeitung der Vollendung. Den im Juni erschienenen beiden ersten Lieferungen sind jetzt bereits die weiteren bis einschliesslich der siebenten gefolgt, die übrigen fünf sollen sich schnell anschliessen. Die vorliegenden umspannen nach der Beendigung des Kapitels über das „Geistliche Lied und die geistlichen Schauspiele" die Periode der „kontrapunktischen Polyphonie", deren einleitendes Kapitel, „theoretische Entdeckungsfahrten", die neuzeitlichen Forschungen über die Mehrstimmigkeit verwerten. Was der Autor im Jahre 1904 als Vermutung aussprach, ist heute bestätigt, nämlich, dass die Mehrstimmigkeit in dem ca. um das Jahr 1000 liegenden Zeit-

raum nicht als etwas völlig Neues entdeckt wurde, sondern dass das Harmoniegefühl längst in der Volksmusik ausgebildet war und jetzt nur von der Kunstmusik übernommen und von ihren Vertretern umgewandelt wurde. Diese neu gewonnene Erkenntnis verwertet der Verfasser in einem zu der Herrschaft der Niederländer überleitenden Kapitel, das er bezeichnend „Die Frühgotik der Musik" nennt. In dem grossen Abschnitt über die kontrapunktische Polyphonie schiebt der Autor nach dem Uebergang der musikalischen Vorherrschaft in Italien eine kurze französische Periode ein, die ihm Gelegenheit gibt, den alten Irrtum, dass Claude Gondimel Begründer der römischen Schule und Lehrer Palestrina's gewesen, zu beseitigen. Auch in dem einleitenden Kapitel über „Die Zeit der Renaissance" sind neue Gedanken niedergelegt, dann aber gibt der Abschnitt „Die weltliche Musik", 1. Kapitel „Vorrenaissance", dem Autor Gelegenheit zu eigener Stellungnahme. Storck wirft die Frage auf: „Ist eine neue Perioden-Einteilung der Musikgeschichte notwendig"? Bekanntlich hat das überraschende Auffinden einer begleiteten Liedliteratur in Florenz vor der grossen vokalen Kontrapunktik Hugo Riemann zu dieser Neugruppierung veranlasst, er fasst die Zeit von 1300—1600 als „Renaissance-Zeitalter" — Früh-, Hoch- und Spätrenaissance — zusammen und erklärt die Florentiner Monodie von 1600 als keine wirkliche Neuschöpfung. Storck verwirft diese Einteilung, da zwischen der kurzen Frühblüte des begleiteten Kunstliedes und der folgenden langen Weltherrschaft des rein gesanglichen a cappella-Stils kein Zusammenhang besteht, die Künste der Niederländer keinen Funken vom Geiste der Renaissance zeigen. So bezeichnet Storck diese neuentdeckte Periode eines begleiteten Liedes als „Vorrenaissance", als ein in sich geschlossenes Vorspiel zum Späteren. — Eine bedeutende Erweiterung, stellenweise völlige Umarbeitung, erfuhr gleichfalls das einleitende Kapitel zur Oper „Vom Wesen des Musikdramas", in dem sich der Autor, den Gang der geschichtlichen Ereignisse unterbrechend, über die problematische Kunstgattung „Oper", wie sie sich im Lichte der Geschichte zeigt und wie wir jetzt zu derselben stehen, ausspricht. Den geisterfüllten, lichtvollen Ausführungen des Autors folgt man hier, wie überall, mit gespanntem Interesse. — Diese Hindeutungen müssen heut genügen, auf die bedeutungsvolle Neubearbeitung hinzuweisen; der bald in Aussicht gestellte Abschluss wird uns Gelegenheit bieten, noch einmal eingehend auf das schöne Werk zurückzukommen.

Anna Morsch.

Percy Sherwood, op. 14. Drei Stücke für Violoncello und Klavier.

Louis Oertel, Hannover.

Die drei Stücke Percy Sherwood's (op. 14) enthalten ernsthafte Musik vortrefflicher Faktur und anziehenden Inhaltes und wenden sich an bereits gereifte Spieler, die gute Technik und erschöpfende Auffassung besitzen. Die „Legende" schlägt anfänglich elegische Töne an, zu denen ein kurzer Allegro-Mittelsatz in wirksamem Kontrast steht. Zierlich und liebenswürdig nimmt sich das folgende „Intermezzo" in seinen lockeren, leichten Rhythmen aus, ein gefälliges und unmittelbar ansprechendes Stückchen. Den vergnüglichen Kehraus dieser kleinen Serie von Cellostücken stellt der „Saltarello" dar, der dem Spieler Gelegenheit zur Entfaltung seines Könnens nach verschiedenen Seiten hin gibt und bei allem virtuosen Anstrich doch stets künstlerisch und musikalisch äusserst fair ist. So sei das op. 14 von Sherwood angelegentlich empfohlen; es eignet sich aufs beste zum Vortrage im Salon wie auch im öffentlichen Konzert.

Eugen Segnitz.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

General-Versammlung

Sonnabend, den 16. Oktober, abends 7 Uhr, im Architektenhause, Saal C, Wilhelmstr. 92.

Tagesordnung:

1. Jahresbericht.
2. Kassenbericht.
3. Wahl zweier Revisoren für das nächste Geschäftsjahr.
4. Wahl: a) des geschäftsführenden
   b) des künstlerischen Vorstandes.

Die Beteiligung an der General-Versammlung ist nur gegen Vorzeigung der Mitgliedskarte gestattet.

An die General-Versammlung schliesst sich im gleichen Hause, Saal B, abends 8 Uhr, der schon zum vorjährigen Kongress angekündigte Vortrag des Reichstagsabgeordneten Amtsgerichtsrat Lattmann an, über das Thema:

„Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises für den Musiklehrerstand von der Regierung verlangen?"

Nach dem Vortrage zwangloses geselliges Zusammensein in den Restaurationsräumen des Architektenhauses.

I. A.:
Gustav Kulenkampff
I. Vorsitzender.

Mitteilung.

In der satzungsgemässen Bekanntmachung der General-Versammlung (1. August im Verbandsorgan)

war unter Punkt 4 angeführt: „Vorlage der Geschäftsordnung, der Ausführungsbestimmungen der Prüfungs-Ordnung (geschäftlicher Gang der Prüfungen) usw.“ Dieser Punkt musste von der Tagesordnung abgesetzt werden, da die Ausarbeitung die Notwendigkeit einiger Satzungsänderungen ergab, die als Antrag nachträglich nicht mehr auf die Tagesordnung gesetzt werden konnten. Die Erledigung bleibt einer ausserordentlichen General-Versammlung vorbehalten. Sie soll in kürzester Zeit folgen, vorher werden jedoch sämtliche zur Vorlage kommende Schriftstücke den Mitgliedern zugehen, damit sie im Verhinderungsfalle persönlichen Erscheinens schriftlich ihre Meinung äussern können.

Der heutigen Nummer liegen Prospekte von **Steingräber Verlag, Leipzig:** *„Edition Steingräber, Neuigkeiten des Jahres 1909“,* **Fr. Kistner, Leipzig:** *„Jugendmusik für Klavier“ und* **Arthur P. Schmidt, Leipzig:** *„Wichtige Neuerscheinungen für den Klavierunterricht“, einem Teil der Auflage liegt ein Prospekt von* **Max Hesses Verlag, Leipzig:** *„Riemann's Musik-Lexikon“ bei, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen. D. E.*

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Ludwigkirchstr. 12.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Atemgymnastik — Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dagobert Löwenthal
Geigen-Pädagoge. Unterricht nach physiologischen Grundsätzen. Ensemble-Spiel.
Berlin W., Uhlandstrasse 159.

Bianka Morill, Gesangspädagogin. Dresden, Münchnerstrasse 17 p
Ausbildung aller Stimmgattungen nach Naturgesetzen.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. Semesterbeginn: April und Oktober. Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor Ph. Schmitt, Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Ausbildung im Gesang
Hygienische Sprechkurse
(n. A. Kuypers)
BERLIN W., Pragerstr. 35

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Marburgerstrasse 15. Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde: Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 h.

Methode Jaques-Dalcroze.
Gymnastique-Rythmique. Solfège.
Elisabeth Decker, Frankfurt a. M.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Einzelne Nummern
des „Klavier-Lehrer" à 30 Pfg., mit „Gesangspädagogische Blätter" à 60 Pfg. sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer". M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37.
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor **Emil Breslaur.**

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 21. **Berlin, 1. November 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Musikalische Herzenswünsche.

Von

Dr. Karl Storck.*)

Der Beginn eines neuen Türmerjahres fällt mit dem des Musikjahres zusammen. So ist jetzt der rechte Zeitpunkt, um mit seinen musikalischen Neujahrswünschen hervorzutreten.

Ein neues Musikjahr! — Da regt sich schon der erste Wunsch! Das dürfte es nämlich eigentlich nicht geben. Diese Art von Saisonbetrieb, in den unser Musikleben immer mehr hineingezwängt wird, ist durchaus ungesund. Man braucht sich das nur einmal recht vorzustellen. Seit Mitte April etwa hat es kaum mehr ein Solistenkonzert gegeben. Die Konzertsäle sind fest verschlossen, und eine andere Gelegenheit des Musizierens, als in ihnen, scheinen die Hunderte von Klavierspielern, Violinisten, Sängern und Sängerinnen, die sonst alles in Bewegung setzen, um zu Gehör zu kommen, nicht zu kennen. Jetzt aber beginnt die grosse Jagd. Schon häufen sich in den Musikzeitschriften die Anzeigen; die künftigen Programme werden mitgeteilt; die so wichtig gegebenen und so gleichgültig aufgenommenen Ankündigungen, dass Herr Meier im nächsten Winter vier Klavierkonzerte, Fräulein Schulze ebenso viele Violinkonzerte geben wird, drängen sich auf jeden Redaktionstisch zusammen. Noch wenige Wochen, und kein Konzertsaal ist mehr in Berlin zu haben. Künstler von Ruf haben schon jetzt den ganzen nächsten Winter besetzt; der geschäftige Konzertagent unterbreitet ihnen eine Liste ihrer Tätigkeit, die solch einen Virtuosen zum gehetztesten Arbeiter unserer Zeit macht. Freilich ist ihnen alles möglichst „bequem" gemacht. Die Züge sind angegeben, mit denen er zu reisen hat; eine halbe Stunde vor Beginn seines Konzerts trifft er am Orte ein, und wenn er nicht zu viel „zugibt", kann er noch mit dem Nachtschnellzug zur Stadt des nächsten Konzerts gelangen. Das ist auch für uns zuhörende Musikfreunde nicht so gleichgültig, wie es manchem wohl scheinen mag. Nicht nur, dass ein so abgehetzter Künstler unmöglich sein Bestes und Tiefstes uns geben kann; es kann so auch durchaus kein Verhältnis sich bilden zwischen dem Künstler und seiner Zuhörerschaft; es ist gar keine Zeit vorhanden zu einem wirklich wechselseitigen sich Einleben, zum Zu-

*) Mit gütiger Erlaubnis des Verfassers aus „Der Türmer". Heft I, Oktober 1909.

sammenkommen. Der ganze Virtuosenbetrieb hat das Persönliche verloren — Musikindustrie.

Musikindustrie überhaupt! Der Grossunternehmer ist der Konzertagent. Er ist der tatsächliche Macher des heutigen Musiklebens. Dabei können ihn alle anderen Grossindustriellen der Welt beneiden. Denn der Konzertagent ist der einzige, der seine eigene Haut nicht zu Markte trägt, sondern nur, um im Bilde zu bleiben, die Felle der sich ihm Anvertrauenden gerbt. Er hat das einzige Geschäft auf der Welt, wenigstens unter denen, die als ehrlich gelten, wobei derjenige, der die eigentliche Arbeit verrichtet, auch noch das ganze Geld gibt. Gewiss, ich weiss, die Konzertagenten leisten vor allen Dingen viel beschäftigten Künstlern grosse Dienste. Unsere Modekünstler könnten nicht im Laufe einer Saison hundert, ja hundertfünfzig Konzerte geben, wenn nicht der Konzertagent alles vermittelte. Aber dieser Grund, der in Musikerkreisen gelegentlich für die Konzertdirektion angeführt wird, spricht nach meinem Gefühl erst recht gegen sie. Denn diese Konzertmacherei auch der bedeutendsten Spieler ist für unser Musikleben lediglich ein Unglück. Ebenso gut wie die Herumhetzerei unserer berühmten Dirigenten von einem Ort zum andern. Dass diese wenigen dadurch mehr Geld verdienen, gebe ich gern zu. Aber dafür haben wir auf der andern Seite das namenlose materielle Elend von mehr als neun Zehntel aller Konzertspieler. Sie müssen den Konzertagenten die grossen Einnahmen bringen, sie füllen jeden Abend die stets wachsende Zahl von Konzertsälen. Sechshundert und noch mehr Solistenkonzerte veranstaltet allein die grösste Konzertdirektion jeden Winter in Berlin. Mindestens fünfhundert davon sind für die Oeffentlichkeit gleichgültig. Die Oeffentlichkeit rächt sich dadurch, dass sie diese Veranstaltungen nicht besucht. Der ganze Freibillettschwindel hängt damit aufs engste zusammen. Damit zusammen hängt auch der Missbrauch der Kritik. An Stelle einer Kritik des öffentlichen Musiklebens hat sich ein Reportertum entwickelt. Auch die zäheste Natur hält dem Ansturm ja nicht stand; Erbitterung und Verbissenheit überfallen den Konzertkritiker, der es mit seinem Beruf sehr ernst nimmt. Will er auch nur einigermassen die Geschehnisse aufzählen, so bleibt ihm für eine wirklich kunsterzieherische Tätigkeit, die er doch zu üben hätte, einfach kein Raum. Die von der Zeitung gebilligten Zeilen sind verbraucht.

Doch über diese Punkte habe ich auch an dieser Stelle schon gesprochen. Es gibt kein Heilmittel gegen diese Konzertflut als die Zeit. Jede Seuche tobt sich aus. Auch diese Krankheit wird vorübergehen. Nur — und das scheinen mir die vielen Optimisten nicht zu bedenken — einer raschen Heilung stehen die grossen Kapitalwerte entgegen, die für diesen Massenbetrieb unseres Konzertlebens angelegt worden sind. Wir haben allein in Berlin in den letzten zehn Jahren etwa ein halbes Dutzend Konzertsäle mehr bekommen. Da steckt ein Grundstückskapital, das doch wieder herausgewirtschaftet werden soll. Die zahlreichen Konzertagenturen sind ebenso viele sehr mächtige Faktoren, denen an einer möglichst starken Hochflut von Konzerten gelegen sein muss. Es darf auch nicht verschwiegen werden, dass sowohl die musikalischen Fachblätter wie auch die Tageszeitungen durch die bezahlten Anzeigen der Konzerte ebenfalls kapitalistisch interessiert sind.

So bliebe der Ausweg einer Selbsthilfe der Musiker durch genossenschaftlichen Zusammenschluss, wodurch die Musiker selbst wieder Nutzniesser der von ihnen aufgebrachten Kapitalien würden, andererseits auch im Laufe der Zeit eine künstlerische Kontrolle möglich würde, vor allen Dingen auch das Freibillettwesen eine fruchtbare Umgestaltung erfahren könnte, indem man wirklich musikliebenden Leuten Gelegenheit zum unentgeltlichen Besuch der Konzerte verschaffen würde. Aber um diesen Weg einzuschlagen, ist das Künstlervolk einfach in sozialer Hinsicht zu unreif, zu kurzsichtig oder auch zu selbstsüchtig. Diese Tatsachen müssen einmal öffentlich ausgesprochen werden. Die ganze Facherziehung der Musiker, ich meine jetzt vor allem der Solisten, ist so angelegt, dass sie in allen sozialen Lebensfragen möglichst unwissend bleiben, sie erhalten überhaupt eine so einseitige Erziehung, dass der allgemeine Bildungsstand dieser Kreise ausserordentlich tief steht.

Ich kenne kein Gebiet, wo der eine Ausbildung Suchende eigentlich so lediglich als Opferlamm betrachtet wird, wie die Musik. Diese zahllosen Konservatorien, die natürlich darauf ausgehen müssen, eine möglichst grosse Schülerzahl zu bekommen, in denen deshalb der sich meldende Schüler niemals

die Wahrheit erfährt über seine wirkliche Begabung, d. h. über deren Mangel, niemals unterrichtet wird über die tatsächlich schlechten Aussichten; die Unsummen, die für Privatunterricht aller Art verlangt werden; die ganze Art des Unterrichts, wie er auch von sehr berühmten Autoritäten erteilt wird, sind weiter nichts als eine Geldprellerei. Systematisch wird ein Künstlerproletariat grossgezogen. Ein Proletariat nicht nur hinsichtlich materieller Güter, sondern auch im Besitz an Kunst. Und da, sobald die letzten Groschen für die öffentlichen Konzerte fruchtlos aufgewendet sind, diesen Musikern keine andere Erwerbsmöglichkeit bleibt, als Unterrichtgeben, so haben wir als weitere Folge dieser ganzen Erziehung einen unglaublichen Tiefstand des Musikunterrichts. Leute ohne jede pädagogische Begabung, ohne jede Kenntnis des Unterrichtswesens geben, als letztes ihnen übrig gebliebenes Erwerbsmittel: Musikstunden. Sie selber haben sich als unzureichend erwiesen, deshalb geben sie nun wieder Unterricht. Es ist der reinste Hohn. Die Folge davon ist, dass neun Zehntel aller jener Kinder, denen die Eltern Musikunterricht geben lassen, schlechten Musikunterricht haben. Die vielen Millionen Privatkapital, die alljährlich in Deutschland für Musikunterricht aufgewendet werden, dienen zum weitaus grössten Teil dazu, weite Kreise für eine wirklich gute Musik unempfänglich zu machen, ein ganz elendes, bis ins innerste Empfinden hinein falsch gebildetes Dilettantentum zu erziehen. Das ist nicht übertrieben. Wie ausserordentlich tief der Musikunterricht auch in rein technischer Hinsicht steht, davon macht sich der Laie überhaupt kaum einen Begriff. Tatsache ist jedenfalls, dass jeder ernste Musikfreund in grösste Verlegenheit kommt, wenn er einem mit guter Stimme begabten Menschen einen Lehrer nennen soll. Das ist schon der Fall, wo es sich um Leute handelt, die das Singen zum Beruf erkiesen, also auch grössere Mittel auf die Ausbildung verwenden wollen. Für die vielen anderen stimmbegabten Menschen, die die ihnen von Natur verliehene Gabe entwickeln möchten, gibt es eigentlich überhaupt nur den einen Ratschlag: meidet jeden Gesangsunterricht, bleibt Natursänger mit all den vielen Fehlern; vielleicht bewahrt ihr dann wenigstens eure Stimme.

Wenigstens auf diesem Gebiete des musikalischen Unterrichts dringt in immer weitere Fachkreise die Erkenntnis, wie traurig es steht, und damit die Ueberzeugung, dass es hier anders werden muss. Da von einem Eingreifen des Staates so rasch nichts zu erwarten ist, haben sich eine grosse Zahl ernststrebender Musiklehrer zum „Musikpädagogischen Verband" zusammengeschlossen. Ob dieser Verband schon ganz das ist, was er werden will und soll, gehört nicht hierher. Jedenfalls hat er einen Weg gefunden, der die Gewähr bietet, dass der nach seinen Grundsätzen gebildete Musiklehrer zum Unterrichte befähigt ist. Das ist das wertvollste, was der Verband zunächst erreichen kann. Sein Mittel ist die Ausstellung von Zeugnissen, die das Bestehen einer Prüfung für den Lehrberuf bestätigen. Wirklich fruchtbar kann diese Einrichtung aber nur dann werden, wenn die Eltern einsehen lernen, dass auch für die Musik der Grundsatz gilt, dass für ihre Kinder nur der beste Unterricht gut genug ist. Der beste, nicht der billigste. Es ist unwürdig, dass auch wohlhabende Leute in der heute üblichen Weise die elenden Zustände unseres Musikproletariats ausnutzen. Es ist unrecht und ist dumm, denn es ist ganz klar, dass der Unterricht danach ist. Die Eltern sollten sich, soweit es ihnen möglich ist, die Gewissheit verschaffen, dass sie ihr Kind zum Musikunterricht nur einem dazu wirklich Berufenen anvertrauen. Für den übrigen Unterricht nimmt ihnen der Staat diese Sorge ab; für den Musikunterricht müssen sie selbst zusehen. Wenn erst die Eltern von jedem Musiklehrer ein Zeugnis verlangen, das ihnen gewährleistet, dass die Vorbedingungen für den Lehrberuf erfüllt sind, dann wird es sehr rasch mit unserer ganzen musikalischen Erziehung besser werden. Und es liegt im Interesse aller Eltern, im Interesse natürlich erst recht der gesamten musikalischen Bildung unseres Volkes, dass die Ansprüche an die Lehrer möglichst hoch gestellt werden. Sentimentale Erwägungen mit den viel zu vielen, die auf diesem Gebiete sich herumtreiben und deshalb vielleicht brotlos werden, dürfen hier nicht gehört werden. Nach meinem Gefühl sind die Anforderungen, die der Musikpädagogische Verband stellt, nicht zu hoch, und besonders glücklich in dem einen Punkte, der in Musikerkreisen die meiste Befehdung erfährt, nämlich im Verlangen des Nachweises einer guten allgemeinen Vorbildung. Dass man ein guter Musiker werden kann ohne solche Vorbildung, wissen natürlich alle Mitglieder des Musikpädago-

gischen Verbandes auch. Aber es handelt sich hier nicht um Musiker, sondern um Lehrer der Musik.

So fasse ich also meinen ersten Wunsch dahin, dass bei den Eltern das Verantwortungsgefühl für die Lehrerwahl zum Musikunterricht ihrer Kinder endlich ebenso lebendig werde, wie es auf anderen Gebieten bereits ist: dass die Eltern ihre Kinder nur Musiklehrern anvertrauen, die ihre Befähigung zu diesem Berufe in einer Form nachweisen, die eine objektive Geltung beanspruchen kann.

(Schluss folgt.)

Zur „modernen" Klavier-Technik.

Von

Helene Caspar.

Zwar ist an dieser Stelle bereits so viel und Ausgezeichnetes über dies Thema gesprochen worden (Eug. Tetzel — Andrae u. a.), dass es füglich überflüssig, ja etwas kühn erscheinen mag, immer wieder darauf zurückzukommen. Aber der grossen Verwirrung gegenüber, die die neue Lehre mit ihren lockenden Versprechungen, mit ihrer Erlösung von aller beschwerlichen und mühsamen Mechanik durch Verwerfung aller Finger- und Handgelenk-Aktivität hervorgerufen hat und noch weiter, namentlich bei jüngeren, unerfahrenen Lehrkräften und Schülern hervorrufen dürfte, kann es nicht schaden, wenn dies Thema von möglichst vielen Seiten beleuchtet wird. Und so mögen ein paar Worte aus einer 30jährigen Praxis heraus wohl gestattet sein.

Dass die ganze Bewegung pro und contra der „Moderne" Gutes will und auch schon Gutes gewirkt hat, darüber herrscht wohl kein Zweifel, wächst sie doch heraus aus dem Streben, so alt wie die Menschheit selbst, dem Streben nach Fortschritt, nach mehr Klarheit, mehr Einheit und Präzision, die sich erst herausschälen muss aus der Vielheit der Meinungen. Und diese Vielheit der Meinungen ist nötig zur Förderung jeder Sache.

Jede Neuerung braucht zu ihrer Vertretung einen gewissen Mut, auch den Mut des Irrtums. Irrtum ist nicht so gefährlich als Dogma. Der Irrtum war von jeher der grosse Lehrmeister und Förderer der Menschheit, Dogma der schlimmste Feind aller Entwicklung.

Also Augen und Ohren nur immer offen halten für alles Neue. Der steht auf schwachen Füssen, der sich vor jeder frischen Brise fürchtet. Aber auch nicht urteilslos auf jedes Neue hereinfallen; nicht Mode und Fortschritt verwechseln. Da sind zu allen Zeiten Beobachtung und Erfahrung die einzig zuverlässigen Pfadfinder und Wegweiser gewesen. Seit der Humanismus die Geister befreit, hat alle Forschung und Wissenschaft sich von ihnen führen lassen und immer sieghafter gehen sie diesen Weg.

Freilich ist die Prüfung der neuen Bewegung auf unserm Gebiet besonders erschwert durch die Jugend der neuen Methode, oder besser Theorie der Klavier-Pädagogik. Noch sind es heut nur mehr Beobachtungen als Erfahrungen, die uns zu ihrer Prüfung zu Gebote stehen. Zwar ist schon viel Tinte verschrieben worden über diesen Gegenstand, viel ist darüber disputiert und wohl auch demonstriert worden. Aber jede Theorie, mag sie auf dem Papier noch so schön aussehen, mag sie noch so einleuchtend klingen, ihren Wert oder Unwert kann sie immer nur in der Praxis beweisen. Und einleuchtend und verlockend klingen ihre Versprechungen freilich für unsere Kunstjünger. Bisher (in den weitaus meisten Fällen, leider!) 6—8 Stunden täglichen, fast ausschliesslichen Fingerdrills, jetzt Erlösung von diesem Uebel. Beschränkung der täglichen Arbeitszeit auf 3, ja sogar 2 Stunden! Wer wollte da der Jugend verdenken, wenn sie in Scharen diesen neuen Propheten zuströmt, die den dornenvollen Weg zum Parnass so leicht und bequem zu gestalten vermögen? Aber wie schon Goethe seufzend gesteht, als er seine vielen Bemühungen um die geliebte Zeichnen- und Malkunst endlich aufgab: „In der Kunst lässt sich nichts im Fluge erschliessen", — das Handwerksmässige der Mechanik kann eben niemand erlassen werden. Der weise Lehrer wird es aber durch geschickte Führung zu beschränken und interessant zu machen wissen durch ein geistiges Durchleuchten der Aufgaben.

Alle Disputation und Diskussion kann vorläufig noch nicht zu einem abschliessenden, endgültigen Urteil über die neue Richtung führen, soviel sie auch helfen kann zur endlichen Klärung desselben, besonders wenn sie von langjähriger Erfahrung gestützt wird. Positiveres ist allein aus der Praxis heraus zu gewinnen, also demonstrativ. Die volle abschliessende Entscheidung aber wird erst erbracht werden von solchen Spielern, die ganz von Anfang an, von der Elementarstufe herauf, nur nach der neuen Art ausgebildet sind. Alle, die jemals etwas Tüchtiges im Klavierspiel geleistet haben oder leisten, haben ihre Fingerbildung durchgemacht. Man kann sie weder bei Liszt wegdisputieren, noch bei seinen Schülern und

Nachfolgern. Selbst die jetzt in der neuen Methode Unterwiesenen haben diese meist erst später ergriffen, nachdem sie bereits in kürzerer oder längerer Frist die Einzeltätigkeit von Hand und Fingern geübt hatten.

Schon bei Beobachtung dieser Kategorie stellt sich heraus, dass Spieler mit bereits vollkommen durchgebildetem Hand- und Finger-Mechanismus von den Freiheiten und der Mannigfaltigkeit der Bewegungen, wie die Neueren sie lehren (freischwebender Arm, Armrollung, Wurf-, Schwung- und Gleitbewegung usw.), entschieden Gewinn haben, dass sie dadurch sowohl Erleichterung ihres Könnens, als Steigerung ihrer Ausdrucksmittel erfahren. Sie beschränken sich dann eben nicht weder auf blosses Finger-, noch auf blosses Armspiel, sondern wenden bewusst oder unbewusst beides zusammen, das früher Gelernte mit an. (Schwungbewegung des Daumens beim Untersetzen, Konzentration der Kraft im einzelnen Finger in polyphonem oder cantablem Spiel, rasche Fingerbeugung bei Fingerwechsel etc.)

Anders die Spieler, die der neuen Methode verfallen, bevor ihre Fingerbildung abgeschlossen, bevor der Anschlag vollkommen durchgebildet ist. Hier zeigt sich ein entschiedenes Manko. Man vermisst die Modulationsfähigkeit und Fülle des Tons, Klarheit der Technik, Plastik der Phrasierung. Meist wird als Universalmittel gegen diese Schäden das Pedal herangezogen und das Uebel nur verschlimmert, nicht verdeckt. Ein Fortissimo in den ausgiebigsten Lagen des Instruments mit Hilfe des Pedals in vollen Akkorden von der Schulter aus gegeben, mag dem Laien und unerfahrenen Schüler vielleicht imponieren. Doch ist's ein billiger Effekt. Viel mehr Beweis würde eine klare Polyphonie erbringen können, allerdings auch grössere Kunst erfordern. Aber hier scheitert das blosse Arm- und Gewichtsspiel, wie weiter unten noch bewiesen werden soll. In der Ausbildung eines bewussten, gefühlten Anschlags geht es schlechterdings nicht ohne Individualisierung jedes Fingers ab. Das Einzeln-Denken des betr. Fingers genügt hier nicht, das Einzeln-Fühlen desselben muss dabei sein. Dahin gelangt aber der gewöhnliche Spieler nur durch vorbereitende Uebung, meist erst durch sehr viel vorbereitende Uebung. Und nur mit dem Normal-Schüler, nicht mit dem ungewöhnlich begabten, hat eine Methode zu rechnen.

Wollte man den Schüler von Anfang an nur mit auf den Tasten ruhenden Fingern üben lassen, so würde das zunächst ein Gewisch, niemals ein präzises Ablösen geben und weder die Leichtigkeit noch die Kraft entwickelt werden, die den Fingern Selbständigkeit und Unabhängigkeit sichert die als Vermittler der Kraft von Arm- und Rückenmuskeln ganz unentbehrlich und nicht auszuschalten sind.

Unsere Rekruten erwerben auch die Ausdauer und Geschmeidigkeit der Glieder durch gymnastische Uebungen, durch förmlich zerlegte Bewegungen, wie sie im Kriege nie zur Anwendung kommen. Wohl aber brauchen sie dann die erworbene Energie und Gewandtheit. Aehnlich der Klavier-Rekrut, der sich durch gymnastische Uebung seines Spiel-Organismus (Arm, Hand und Finger) die nötige Energie und Gewandtheit holen muss. Wie die Ausbildung unserer Rekruten mit all ihren analysierten und komplizierten Bewegungen die Stählung und Trainierung des ganzen Körpers im Auge hat, so der rechte Klavier-Unterricht die Befreiung, Lösung und Stärkung des ganzen Spiel-Organismus. Ausschaltung eines Teils desselben oder nur Vernachlässigung eines so wichtigen Faktors wie des Fingerspiels muss sich rächen. Wozu sonst auch die Feingliedrigkeit unserer Hand, die Feinnervigkeit unserer Finger und ihre heut sicher noch längst nicht genug gewürdigte Ausbildungsfähigkeit? Und wo könnten diese Fähigkeiten besser und schöner zur Anwendung kommen als gerade in unserer Kunst? Nirgend noch hat die Erfahrung gezeigt, dass eine gut ausgebildete Fingertechnik (und um diese kann es sich doch nur handeln, wenn man nicht das Kind mit dem Bade ausschütten will) irgendwie störend oder hindernd gewirkt habe. Im Gegenteil führt erst die schöne Vereinigung aller Faktoren zur Vollendung.

Ein vielumstrittener Punkt des Fingerspiels ist das Kapitel vom Daumen-Untersatz, den die Moderne radikal auszuschalten wünscht. Aber wenn der fertige Spieler bei seiner bereits erworbenen Geschicklichkeit im Gleiten hier wie bei allen Bewegungen sich auf ein verschwindendes Minimum beschränken kann, das wohl dem Beobachter eine völlige Unbeweglichkeit des Daumens vortäuschen kann, so ist es eben für den unfertigen Schüler eine ganz andere Sache. Er hat sich erst die nötige Geschmeidigkeit der Daumen- und der Gleitbewegung von Hand und Arm anzueignen. Und das gelingt nicht durch blosse Uebung vom Arm aus. In schnellen Passagen ist es zwar möglich, ohne Daumen-Untersatz ein legato vorzutäuschen. Aber schon in langsamen Tonleitern und Arpeggien wird es dabei nie ohne Ecken und Kanten abgehen. Verderblich würde nur ein krampfhaftes An- und Unterziehen des Daumens mit falscher Muskel-Spannung und unnötigem Kraftverbrauch sein. Der geschickte Lehrer wird solche falsche Bewegung nicht aufkommen lassen und sorgsam darauf achten, dass der Daumen das Unterziehen mit leichtem Schwung, und zwar des vorderen Gliedes, ausführt und stets kombiniert mit der lockeren Gleitbewegung der Hand in die neue Position und loser horizontaler Armführung.

Ich kenne keinen Spieler, dessen Technik durch solche vorbereitende Untersatz-Uebungen gelitten hätte. Aber ich kenne manchen, dessen holpernden Tonleitern und Arpeggien man sehr wohl den Mangel der Daumen-Bewegung anmerkt.

Ein besonderes Wort noch über das Aschenbrödel der klavierspielenden Menge: Das Handgelenk. Ich glaube, dass hier das Missverstehen am häufigsten und fühlbarsten ist. Es liegt schon im Ausdruck: Mit dem Handgelenk spielen. Denn nicht das Handgelenk ist der tätige Faktor beim sogen. Handgelenk-Staccato, sondern die schwingende Hand. Hier vor allem gilt es, die Bewegung nicht bis zur Steifheit und Krampfhaftigkeit zu übertreiben und durchaus jede Muskelspannung zu vermeiden. Man wähle deshalb zuerst solche Uebungen, die keine Spreizung der Finger fordern. Wo diese nicht zu umgehen ist, wie bei Oktaven, so gibt schon Dreyschock den richtigen Weg an, wenn er rät, nach dem Anschlag, beim Rückwurf der Hand, diese sofort dadurch zu entspannen, dass man die Finger zu einer lockeren Faust zusammenzieht. Auch die steifste Hand wird dadurch zu elastischer Bewegung gezwungen. Selbstverständlich soll sich zu dem Schwung der Hand auch der bereits erwähnte Finger-Schwung, d. h. die bewusste, vom Finger aus gefühlte und kontrollierte Anschlags - Bewegung, hinzugesellen. Kullak hat schon recht, wenn er in seiner „Aesthetik des Klavierspiels" sagt: „Ein Handgelenk-Anschlag ohne Vorbildung der Finger bleibt roh." Noch viel mehr gilt dies aber vom blossen Ellbogen- und Armschwung.

Noch manches Beispiel liesse sich anführen zum Beweis der Notwendigkeit von Finger- und Handgelenk-Aktivität, wie das Herausheben einzelner Akzente in schnellen Passagen sowohl, als auch in der Kantilene. Und noch viele Beispiele dafür werden auf Schritt und Tritt sich finden, die sich nicht vorhersagen und berechnen lassen, wo Tonverbindungen und Ausdruck einer Stelle Finger und Handgelenk besonders in Anspruch nehmen.

Hier sollen nur noch zwei Punkte berührt werden, weil sie das Manko des reinen Fingerspiels am augenscheinlichsten machen: Schneller Fingerwechsel auf einer Taste und polyphones Spiel.

Man versuche mit schlaffen, unbeteiligten Fingern den Fingerwechsel nur durch vibrato des Vorderarms oder durch Schüttelung des Handgelenks auszuführen. Der Anschlag wird nie die Klarheit, Gleichmässigkeit und Leichtigkeit erreichen trotz grösserer Anstrengung, als bei dem richtigen Fingerspitzen-Anschlag, d. i. mit einem raschen Gleiten und Zusammenziehen des vorderen Fingergliedes nach der Hohlhand, also Abziehen von der Taste. Das feinere Fingerglied ist ja für solch schnelle vibrierende Bewegung viel mehr prädestiniert, als der grosse, schwerfällige Apparat von Hand und Arm.

Noch einleuchtender wird die Unentbehrlichkeit der Finger-Individualität im polyphonen Spiel. Wie soll auch der einzelne Finger ganz unabhängig von den andern Fingern derselben Hand Ton geben, wie soll man eine Stimme heraus-, die andere zurücktreten lassen, wenn Armgewicht oder Spielbelastung den Anschlag allein dirigiert und moduliert? Es kann dann nur das Gewicht, die Kraft gleichmässig auf allen gleichzeitig spielenden Fingern ruhen. Will ich einen einzelnen mit mehr Kraft, oder meinetwegen mehr Gewicht ausstatten zugunsten der hervorzuhebenden Stimme, so tritt eben sofort die verpönte Einzeltätigkeit der Finger in ihre Rechte. Und so wird man auch hier, um die nötige Unabhängigkeit der Finger zu erreichen, zu der verpönten Finger-Gymnastik und -Mechanik, ja sogar zu den „schrecklichen" Fesselübungen greifen müssen.

Dies ist eine so einfache Tatsache; man braucht dazu weder Anatomie, noch Physiologie, um sie zu beweisen. Es ist eben ein anderes um die Theorie als um die Praxis.

Damit soll aber durchaus nicht gesagt sein, dass wir Pädagogen die angeführten Wissenschaften durchaus nicht brauchen und ganz ignorieren sollen. Ganz im Gegenteil ist es sehr freudig zu begrüssen und ein Zeichen der Zeit, dass die Wissenschaft auch unserer Praxis zu Hilfe zu kommen sucht. Welch eine Perspektive für die Zukunft, wenn diese beiden Geistesfaktoren sich nicht mehr oder weniger gegenüberstehen, sondern miteinander arbeiten, beide gebend, beide nehmend. Wie Naturwissenschaft und Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Laryngologie und Stimmbildung sich mehr und mehr zusammenfinden, so wollen auch wir Klavierlehrer stets bereit sein, von der Wissenschaft zu lernen und uns von der Physiologie belehren lassen. Sicher sollte jeder von uns über Bau und Beschaffenheit des Organismus, den zu bilden er unternimmt, unterrichtet sein und sich zu belehren suchen über seine Entwicklungs- und Leistungsfähigkeit. Die Praxis bringt immer neue Probleme, die Wissenschaft hilft sie lösen durch ihre Untersuchungen und teilt die Ergebnisse der Allgemeinheit, den Praktikern mit. Aber Schlüsse und Nutzanwendungen für die Praxis daraus zu ziehen, muss sie diesen überlassen. (Ich denke dabei an das schöne, gedeihliche Zusammenwirken von Laryngologen und Stimmbildnern in der Kunstgesangs-Kommission des Musikpädagogischen Verbandes.)

Ganz vom Uebel aber ist es, wenn die wissenschaftliche Belehrung in polemischer oder in die Praxis hinübergreifender Form geschieht. Noch niemals haben heftige Abwehr, persönliche Angriffe, wie die Polemik sie liebt, eine Sache, sei sie noch so gut, gefördert; vielmehr hat dies immer die ruhige Arbeit getan und — der Erfolg. Also arbeiten wir ruhig weiter: Jeder an seinem Platze, jeder nach seiner Ueberzeugung. Der Erfolg wird auch hier das letzte, das entscheidende Wort sprechen.

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von
Paul Bekker.

Zweimal wartete die Königliche Oper kurz hintereinander mit Ueberraschungen auf: der Erstaufführung von Smetanas: „Dalibor“ folgte wenige Tage später eine Wiedergabe von Strauss' „Elektra“ unter des Komponisten Leitung. Wir haben im Februar eine vorzügliche Vorstellung des Strauss'schen Werkes unter Leo Blech erlebt, eine Aufführung, die der kurz vorher stattgehabten Dresdener Première in orchestraler Hinsicht beträchtlich überlegen war. Diese brillante, virtuos ausgefeilte Leistung noch zu überbieten, schien unmöglich. Und doch haben wir's erlebt. Nicht nur die Darsteller waren fester in ihre Rollen hineingewachsen, fassten sie sicherer an, bewältigten den schwierigen deklamatorischen Stil überzeugender als früher. Mehr noch als die Bühne fesselte die Wiedergabe des instrumentalen Teiles. Strauss zog weit energischere, krafterfülltere, schwungvollere Linien, als Blech. Er hob die orchestralen Steigerungen und Höhepunkte mit überwältigendem Temperament hervor, er verlieh den ernsthaften, von tragischem Pathos erfüllten Szenen (ich denke nur an den ersten Monolog der Elektra) eine Grösse, die man zuvor wohl ahnte, aber in dieser grandiosen Wucht niemals zu hören bekam. Im Gegensatz zu diesem schärferen Herausarbeiten dominierender instrumentaler Ausdrucksmomente dämpfte Strauss die mehr begleitenden, illustrierenden Orchesterpartien auffällig ab, so dass sich ein wechselreicheres Widerspiel von Licht und Schatten, eine spannendere Gegenüberstellung der dynamischen Kontraste, ein feineres Abwägen der Schattierungen, eine plastischere Gestaltung des Ganzen ergab. Dass Strauss wie kein anderer die verschlungene Polyphonie, das komplizierte Stimmengewebe seiner Werke klarzulegen, mit überraschender Deutlichkeit aufzudecken weiss, ist vielleicht die wunderbarste Eigenart seiner Dirigentenbegabung. Dass es ihm, wie kaum einem zweiten, gegeben ist, durch sein jäh aufloderndes Feuer Mitwirkende und Hörer in den unmittelbaren Bann seiner Intentionen zu zwingen — darin liegt die gewaltige Macht seiner Musikernatur.

Stand das Publikum während dieser Vorstellung unter dem bezaubernden Eindruck einer über alle Widersprüche und ungelösten Probleme hinwegtragenden Schöpferkraft, so galten die tumultarischen Beifallsstürme, die nach Schluss des „Dalibor“ die Zuschauer noch lange in Atem hielten, nicht dem Werke oder seinem Autor, sondern den Darstellern der Hauptpartien: Emmy Destinn und Ernst Kraus. Besonders der ersteren, die sich ihrer Aufgabe mit einer besserer Zwecke würdigen Hingebung angenommen hatte. Smetanas Bild als Musiker, wie wir es aus der „Verkauften Braut“, dem besten seiner vaterländischen Tondichtungen, dem Streichquartett „Aus meinem Leben“ kennen, fügt seine heroisch-romantische Ritteroper keinen neuen wesentlichen Zug hinzu. Es enthält einige recht hübsche Musikstücke, die namentlich bei Wendungen ins Volkstümliche den Meister der böhmischen Dialektkomposition erkennen lassen. Auch ein paar stimmungsvolle, anmutig erfundene lyrische Szenen birgt die Partitur — gefällige melodische Sätzchen, ohne aufrüttelnde Empfindungstiefe, aber musikalisch dankbar und effektvoll. Fatal wird die Sache jedoch in dem Moment, wo das Ganze mit seinen ungebührlichen Längen, seiner holprigen Szenenführung, dem verstaubten Apparat der guten alten Oper zur geschlossenen Darstellung kommt. Vor Jahren, als „Dalibor“ im Theater des Westens gegeben wurde, schob man die Schuld an dem Misserfolg der unzulänglichen Wiedergabe zu. Die von Leo Blech geleitete Einstudierung des Werkes im Königlichen Opernhause zeigte jedoch, dass auch eine gutgelungene Aufführung hier nichts zu retten vermochte. Es gehört ein sehr naives Gemüt — oder ein gewaltiger Fonds tschechischen Nationalfanatismus dazu, um über die Lebensunfähigkeit des „Dalibor“ noch Zweifel zu hegen.

Blieb das Ergebnis der theatralischen Darbietungen ziemlich mager, so herrschte im Konzertleben um so regeres Treiben. Das Programm des 1. Nikisch-Konzertes brachte eine Novität grossen Stiles, eine As-Dur-Sinfonie von Edward Elgar. Elgar ist Engländer — ein Umstand, der für die richtige Bewertung seines Schaffens nicht ausser acht gelassen werden darf. In Deutschland haben ihn bisher seine beiden Oratorien „Der Traum des Gerontius“ und „Die Apostel“, sowie die mehrfach aufgeführten „Orchestervariationen über ein eigenes Thema“ bekannt gemacht. In diesen Werken zeigt sich Elgar als eine tüchtige, ehrliche Musikernatur, als solider Könner, gediegener Arbeiter. Das Gefühlsgebiet, das er beherrscht, ist nicht sehr umfassend, der Erfindungsfonds keineswegs von üppigem Reichtum. Elgars Themen behalten etwas Unfertiges, Unbefriedigendes. Es fehlen plastische Konturen, prägnante Aeusserungen individuellen Lebens. Sie sind zwar originell gedacht, erfüllen aber musikalisch nicht die Erwartungen, die man ihrem etwas prätentiösen Auftreten nach hegen dürfte. Immerhin ist Elgar eine sympathische Erscheinung, ein Künstler, der namentlich unter den pedantisch gesinnten, bei

Händel und Mendelssohn ergrauten Musikinteressenten Englands durch mutvolles Einsetzen seiner Persönlichkeit für moderne Anschauungen bahnbrechend gewirkt hat. Diese Sinfonie scheint mir indessen aus einer Ueberschätzung seiner Kräfte hervorgegangen zu sein. Elgar's gewandte kompositorische Technik verleugnet sich zwar auch hier nicht. Seine Vorliebe für geistvolle Themen-Kombinationen und -Metamorphosen dokumentiert sich mehrfach im technisch-konstruktiven Aufbau der Partitur. Die traditionelle Form wird durch freiere Gruppierung der Episoden erweitert, die einzelnen Teile werden durch interessante thematische Umwandlungen fester miteinander verknüpft. Nicht nur der erste und letzte Satz sind durch ein gemeinschaftliches Thema — die Hauptidee des Werkes — verbunden. Auch Scherzo und Adagio hängen zusammen: beiden liegt das gleiche Thema in verschiedener rhythmischer und harmonischer Ausdeutung zugrunde. Weiter verwandelt sich das Seitenthema des Adagio zu einem wichtigen Motiv des Finale — so dass das ganze Werk, mittels thematischer Verbindungsfäden zusammengehalten, zum einheitlichen Organismus gestaltet wird. Daneben aber fehlt das Beste: der unmittelbare Zauber einer frischen, warmblütigen Erfindung, der mächtige Atemzug, durch den allein ein so gross gedachtes, umfangreiches Werk lebensvoll zu wirken vermag. Die Melodien klingen zwar vornehm, doch fehlen ihnen interessante Physiognomien. Der harmonische Untergrund ist ziemlich seicht, und die Rhythmik neigt häufig zu schwerfälliger Monotonie. So zerflattert Elgar's Sinfonie in eine Reihe von Episoden. Das burlesk-phantastische Scherzo hinterlässt den musikalisch anregendsten Eindruck, während der erste Satz und das Adagio nur der gewandten Machart und klangreichen Instrumentation wegen relative Teilnahme weckten. Das lärmende, bombastisch-feierlich aufgeputzte Finale ist der schwächste Teil der Arbeit.

Die Aufführung war von Arthur Nikisch mit ausserordentlich liebevoller Sorgfalt vorbereitet. Eröffnet wurde der Abend durch Wagner's „Meistersinger“ - Vorspiel, beschlossen durch Haydn's berühmte D-dur- (Salomon-) Sinfonie — einem der kostbarsten Besitztümer unserer Instrumental-Literatur. Mir scheint, wir versteifen uns manchmal zu sehr darauf, in Haydn nur den derben Humoristen sehen zu wollen. Wir bemerken nicht die überraschenden Momente eines fast grossartig empfundenen Pathos, wie sie z. B. in dem lapidaren Fanfarenthema der Einleitung dieser Sinfonie auftauchen. Hier zeigt sich der Mut zum Pathos — vor Beethoven — in höchst eigentümlicher, bewusster Weise ausgeprägt. Wir sollten daran nicht so achtlos vorübergehen und Haydn nicht immer ausschliesslich als jovialen Spender harmloser Lebensfreude betrachten und feiern. Johannes Messchart sang mit seiner wunderbar abgeklärten Kunst zwei Arien aus der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“. Dieser Teil des Programmes sollte eine nachträgliche Erinnerungsfeier an den 100. Todestag des Meisters darstellen. Auch der Philharmonische Chor, Dirigent Prof. Siegfried Ochs, gedachte Haydn's durch eine Wiedergabe der „Schöpfung“ — eine jener einzigartigen Leistungen, deren man sich nur mit inniger Dankbarkeit erinnern kann, denn Kritik zu üben kann hier nur der berufsmässige Nörgler wagen. Als Solisten zeichneten sich Grete Forst, Felix Senius und Paul Knüpfer aus.

Aus der grossen Anzahl der übrigen Konzerte erinnere ich mich mit Freuden des Debüts der jungen, hochbegabten Geigerin May Harrison. Ein Ueberblick über die vielen Kammermusikabende sei für die nächste Rundschau aufgespart. Heute gedenke ich noch des 2. Sinfonieabends der Königl. Kapelle, Fragmente aus Berlioz' „Romeo und Julia“, die „Tannhäuser“-Ouvertüre und Liszt's „Faust“-Sinfonie gelangten zur Aufführung — das letztere Werk nicht durchweg so klangschön, wie man es von Nikisch zu hören gewohnt ist, infolge ungenügender Besetzung des Männerchores und Tenorsolos, zudem ohne erwärmende Schlusssteigerung. Dagegen war die Wiedergabe der drei Orchestersätze aus Berlioz' grossem Werk eine Leistung, bei der Dirigent und Orchester an espritvoller Virtuosität und verständnisvoller Feinheit allen versteckten Schönheiten dieser raffiniert aufgebauten Partitur gegenüber miteinander wetteiferten.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prof. E. Breslaur's Konservatorium (Direktor Gustav Lazarus) veranstaltete am 16. Oktober einen Lehrer-Abend, in welchem Frau Hofkapellmeister Clara von Strauss, Frau Rosa Kahlig, Frl. Clara Schwartz, Fräulein Weiner, die Herren Schulz-Fürstenberg und Direktor Lazarus mitwirkten. Ausser solistischen Leistungen kamen zur Aufführung: Beethoven: „Kreutzer-Sonate“, Gustav Lazarus: „Klavier-Trio“. Die sämtlichen wohlgelungenen Gesang- und Instrumentalvorträge wurden von dem zahlreich versammelten Publikum mit grossem Beifall aufgenommen.

Am Heidelberger städt. subv. Konservatorium (Direktion: Otto Seelig und Heinrich Neal) werden von November dieses Winters ab Kurse für rhyth-

mische Gymnastik nach der Methode Jaques Dalcroze eingerichtet.

Professor Emil Krause, Hamburg, hält auch in dieser Saison wieder einen Kursus für Musikliteratur ab. Der erste Vortrag fand am 19. Oktober statt nnd war dem Andenken Haydn's gewidmet, dem mündlichen Vortrage fügten sich erläuternde musikalische Beispiele aus seinen Werken ein, u. a. Sätze aus dem Oktett F-dur, aus dem Violinkonzert C-dur und dem Hornkonzert D-dur, ferner eine Reihe Altschottischer Volkslieder. Der zweite Vortragsabend, 26. Oktober, behandelte das Thema „Die erste Entwicklung des einstimmigen Liedes mit Klavier und des Violinkonzerts" und brachte musikalische Gaben von H. Abert, W. Franck usw., Konzerte für zwei und drei Violinen von Torelli, Vivaldi u. a.

Der Kursus für „Rhythmische Gymnastik" unter Leitung Prof. Jaques-Dalcroze hat am Stuttgarter Hoftheater begonnen. Es haben sich dafür 14 Herren und Damen vom Solopersonal der Oper, 30 vom Chor und 15 Ballettdamen gemeldet. Zweck des Kursus ist in erster Linie Erziehung zur Anpassung der Körperbewegungen an den Rhythmus der Musik. Es ist der erste Versuch dieser Art an einer deutschen Bühne. Generalmusikdirektor Professor Schillings ist besonders lebhaft für die Idee einer Stilbildungsschule im Sinne des Genfer Pädagogen nnd Komponisten eingetreten.

Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten ist dem ehemaligen Studierenden der akademischen Meisterschule für musikalische Komposition des Prof. Gernsheim in Berlin, Max Rohloff, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler wurde der Studierenden des Konservatoriums in Köln, Violinistin Therese Kürmann, verliehen. Ans den Zinseneinnahmen wurden Zuwendungen gemacht: den Studierenden der akademischen Meisterschule für musikalische Komposition des Prof. Humperdinck in Berlin, Philipp Roedelberger und Felix Mandelstam, dem ehemaligen Studierenden des königl. Konservatoriums für Musik zu Leipzig, Erich Weinheuer, unter besonderer Anerkennung seiner Leistungen, den Studierenden des königl. Konservatoriums in Dresden, Sängerinnen Ottilie Schwarzkopf-Schott und Johanna Kasten, ebenfalls unter besonderer Anerkennnng ihrer Leistungen, nnd dem Studierenden des Konservatoriums in Köln, Violinisten Adolf Busch. Ans der grossen Zahl vortrefflicher Leistungen verdienen ganz besondere Anerkennung: die Sängerinnen Marta Hanschke und Lydia Burger vom königlichen Konservatorium in Dresden, die Pianistin Berta Wyers, ehemalige Studierende der königl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin, die Pianisten Paul Franzen und Eduard Jung vom Dr. Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.

An der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien wurde für das Schuljahr 1909/10 eine „Wagner-Stilbildungsschule" eröffnet, die das Studium und die Durcharbeitung der Gestalten ans Wagner's Bühnenwerken für gesangstechnisch und darstellerisch bereits vorgeschrittene Sänger bezweckt. Als Lehrer wurden die Wagner-Interpreten Kammersängerin Amalie Friedrich-Materna und Kammersänger Hermann Winkelmann gewonnen.

Vermischte Nachrichten.

In der Wiener Hofoper hat Felix Weingartner am 4. Oktober Peter Cornelius' komische Oper „Der Barbier von Bagdad" nach der wiederhergestellten Originalpartitur zur Erstaufführung gebracht und mit dieser dem Werke zu einem vollen Erfolge verholfen. Die Aufnahme war in jeder Beziehung eine glänzende, und auch die Presse begrüsste die Wiederherstellung der Originalinstrumentation, durch die das Werk erst recht zu verstehen ist, einstimmig als einen Vorteil. Nach dieser Wiener Aufführung, die zugleich die Bedenken zerstreute, dass die kleine Orchesterbesetznng etwa für unsere grossen Theaterräume zu schwach sein würde, werden sich hoffentlich auch weitere deutsche Bühnen finden, die ihrem Publiknm die Bekanntschaft mit diesem so lange unverstandenen Werke vermitteln.

Die Feier des 25jährigen Bestehens der Berliner Liedertafel nahm einen ausserordentlich glänzenden Verlauf. Das hohe Ansehen, dessen sich die heimische Vereinigung auch weit über Berlins Grenzen hinans erfreut, zeigte sich darin, dass ca. 50 Deputationen aus aller Welt zu dem Feste eingetroffen waren. Bei dem Festkonzert in der Philharmonie, das teils von dem Königl. Musikdirektor Franz Wagner, teils von dem Gründer des Vereins, Königl. Musikdirektor Adolf Zander, geleitet wurde, kamen Werke von Schubert, Hugo Kaun, Richard Strauss, a cappella-Chöre von Kreutzer, Rietz, Schumann und Hegar zu prächtiger Ausführnng. Dem Konzerte schloss sich ein solenner Kommers in denselben Räumen an. Der eigentliche Festakt fand am nächsten Tage im Festsaale des Rathauses statt, bei welchem nach einem vom Vorsitzenden gegebenen Ueberblick über die Geschichte der Liedertafel die Deputationen ihre Glückwünsche, zum Teil von kostbaren Geschenken begleitet,

darbrachten. Das Festmahl fand in den schön geschmückten Räumen des „Rheingold“ statt. Aus der Chronik des Vereins sei noch mitgeteilt, dass die Liedertafel in weit über 100 Konzerten 300 000 Mk. für wohltätige Zwecke zusammenbrachte, und dass sie auf ihren Sängerfahrten durch Italien und dem Orient nicht nur die deutschen Brüder, sondern auch viele Tausende der Einheimischen durch die Vorträge deutscher Lieder begeistert hat. Der Vorsitzende konnte noch die erfreuliche Mitteilung machen, dass auf Anregung „fördernder Freunde“ des Vereins der Grundstock eines Fonds zur Errichtung eines eigenen Vereinshauses, sowie eine Unterstützungskasse für hilfsbedürftige Vereinsmitglieder oder deren Angehörige geschaffen worden sind.

Dr. Alfred Chr. Kalischer, als Beethovenforscher und Dozent der hiesigen Humboldt-Akademie bekannt, ist am 6. Oktober im Alter von 67 Jahren in Berlin gestorben. Kalischer, der aus Westpreussen stammt, hat in Leipzig mit einer sprachwissenschaftlichen Arbeit promoviert. In Berlin wandte er sich unter Bürgel und Böhmer der Musik zu. Neben philosophischen und historischen Untersuchungen („Was uns in der Religion not tut“, „Spinoza's Stellung zum Judentum und Christentum“, „Heine's Verhältnis zur Religion“, „Der Untergang des Achilleus“, „Spartacus“, „Kant's Staatsphilosophie“) veröffentlichte er die Schriften „Luther's Bedeutung für die Tonkunst“, „Lessing als Musikästhetiker“, „Musik und Moral“, „Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, G. Guicciardi oder Th. Brunswick?“, „Die Macht Beethoven's“ und „Wagneriana“. Auch für periodische Blätter wie die „Neue Zeitschrift für Musik“, die „Neue Berliner Musikzeitung“, deren Redakteur er war, die „Monatshefte für Musikgeschichte“ und den „Klavier-Lehrer“ hat Kalischer manchen wertvollen Beitrag geliefert. Seine Hauptlebensaufgabe war Beethoven gewidmet, ausser den genannten Werken erschienen „Beethoven's sämtliche Briefe“, Neuausgaben der Werke von Wegeler, Riess und Breuning und „Beethoven's Frauenkreis“.

In einem „Novitäten-Konzert“, das der Kirchenmusikdirektor Georg Stolz in der Lukaskirche am 17. Oktober zu Chemnitz veranstaltete, kam ein neues Werk von Felix Draeseke, die „Grosse Messe“, zur Aufführung. Das Konzert enthielt ausserdem Werke von Max Reger, Joseph Haas, Carl Thiel, Robert Kahn und Otto Reber.

Bücher und Musikalien.

Georg Eggeling, op. 139. Sechs instruktive Stücke.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.
„ „ op. 145. Bilder vom Lande. Fünf Vorspielstücke.
D. Rahter, Leipzig.

Beide oben angeführten Werke sind für die Jugend geschrieben und bringen ihrer Literatur, wie wir gleich vorweg bemerken wollen, eine erfreuende Bereicherung. Was der Autor bietet, ist frische, gesunde Musik, leicht fasslich, rhythmisch lebendig und gefällig fliessend, ganz wie wir sie beim Unterricht für Kinder und jugendliche Spieler brauchen können, um in ihnen, neben dem unvermeidlichen technischen Teil, die Lust und Freude an der Musik zu wecken und zu erhalten. Die sechs kleinen instruktiven Stücke in op. 139 „Neckende Geister“, „Tauperlen“, „In stiller Nacht“, „Der kleine Trompeter“, „Ueber Stock und Stein“, „Kletterrose“ sind bis auf No. 3 heiteren Genres, während die „Bilder vom Lande“, op. 145, „Bettelndes Zigeunerkind“, „Herbstsonne“, „Tanz mit der Dorfschönen“, „Welke Blätter im Winde“, „Knechte und Mägde am Brunnen“ auch ernstere Stimmungen enthalten. Die Stücke der ersten Serie sind technisch durchweg leichter, für untere Mittelstufe verwendbar, ihr instruktiver Wert beruht in dem lebendigen Rhythmus, in dem häufigen Wechsel des Legato und Staccato, Einführung dynamischer Mittel in natürlicher, ungezwungener Weise. Die zweite Serie bedingt, schon durch ihren ernsteren Stimmungsgehalt, eine vorgeschrittenere musikalische Durchbildung, obgleich auch hier noch keine technischen Schwierigkeiten auftreten. Das melodische Element ist durchweg gefällig und fesselnd, die Harmonik klangvoll und natürlich. Wir empfehlen die Eggeling'schen Sachen zu recht ausgedehnter Benutzung, sie werden der Jugend zum Nutzen dienen, ihr zugleich Freude und Genuss bringen.

Anna Morsch.

Heinrich Trautner: „Präludienbuch“, zunächst zu den Chorälen der vereinigten protestantisch-evangelischen christlichen Kirche der Pfalz. Herausgegeben unter Mitwirkung von ersten Meistern des In- und Auslandes.
Eugen Crusius, Kaiserslautern.

Das schön ausgestattete, über 300 Seiten umfassende Werk, für das nicht weniger als 164 namhafte Komponisten des In- und Auslandes Beiträge geliefert, enthält eine stattliche Reihe meist kurzgefasster Orgelstücke, die zunächst als Vorspiele zu den protestantischen Chorälen gedacht sind, aber ihrer mannigfaltigen Stimmungen halber ebenso gut zu anderen kirchlichen Handlungen verwendet werden können. Es ist nun interessant, zu beobachten, in welcher Art der polyphone Stil der verschiedenen Nationen in ihren verschiedenen Richtungen sich in diesen Präludien widerspiegelt,

und wie der grosse Sebastian, der ebenfalls mit einigen Musterbeispielen vertreten ist, auch heute noch an Kühnheit und polyphoner Kunst alle überragt. Das Werk wird sich viele Freunde erwerben. *Arno Kleffel.*

Domenico Scarlatti: 25 Sonaten für Pianoforte. Herausgegeben von Emil Sauer.
C. F. Peters, Leipzig.

Zu den Ausgaben Scarlatti'scher Klaviersonaten von Köhler, Tausig, Bülow, Clara Schumann u. a. gesellt sich noch die hier angezeigte, die die klassischen Erscheinungen im Rahmen der bekannten Edition Peters in Leipzig zu vervollständigen bestimmt ist. Emil Sauer hat unter den 90 Werken eine vorzügliche Auswahl getroffen. Bekannte Sonaten finden sich neben weniger gespielten, so dass der in die Geistes- und Gemütswelt des altitalienischen Meisters eindringende Pianist wohl bestimmende und bleibende Eindrücke und Vorstellungen empfangen mag. In den Sonaten No. 1, 6, 9, 16, 23 und 25 hat der Herausgeber „aus ästhetischen Gründen" einige Takte ausgelassen. Vielleicht wäre es angezeigter gewesen, diese Kürzungen nur mittelst Sprungzeichen vorzunehmen, um dem Spieler das Bild des Originals getreu zu vermitteln und ihm nach persönlichen Gutdünken den Sprung selbst zu überlassen. Im übrigen sind die 25 Klavierstücke Scarlatti's mit ausgezeichnet nutzbarem Fingersatze versehen. Auch die Vortragsbezeichnungen sind von musikalischem Feingefühl und künstlerisch tiefer Einsicht diktiert. Man wird daher auch Sauer's Neuausgabe mit nicht geringem Nutzem beim Studium, Unterricht und Konzertvortrag verwenden können.

Eugen Segnitz.

Musikpädagogischer Verband E. V.

Auf der ausserordentlichen Generalversammlung des Allg. Wohlfahrtsverbandes deutscher Lehrer und Lehrerinnen, 4. Oktober zu Stettin, war der Musikpädagogische Verband durch seine beiden Mitglieder Frl. Margarete Rusch und Frau Elfriede Fischer vertreten. Dem Vorstande ging von beiden Damen nachstehender Bericht zu.

Punkt 2 der Tagesordnung, die Krankenversicherung, wurde zuerst erörtert. Fräulein Sprengel griff auf die letzten Verhandlungen in Kassel zurück, nach welchen vom Wohlfahrtsverbande eine Eingabe an das Reichsamt des Innern gemacht wurde, um von der Behörde die Genehmigung zur Gründung einer Berufskrankenkasse für nicht pensionsberechtigte Lehrer und Lehrerinnen zu erhalten. Das Gesuch ist vom Ministerium zunächst abgelehnt worden, da verschiedene Sonderkassen weniger wünschenswert seien. Der Rat des Ministeriums, die Ortskrankenkassen weiter auszubauen, ist aber für die Lehrer nicht annehmbar, da die bewilligte Verpflegung im Krankenhause 3. Klasse kaum den Wünschen der Lehrerschaft entsprechen würde.

Nach dieser Einleitung stellte Frl. Sprengel folgende Sätze zur Abstimmung:

1. Eine Zwangsversicherung ist nötig.
2. Der Wohlfahrtsverband hält an dem Wunsche, eine Berufskrankenkasse zu gründen, fest.
3. Sollten die Behörden ihre ablehnende Haltung bewahren, so sollte zur Reichszwangsversicherung durch die Ortskrankenkasse eine Zuschusskasse ins Leben gerufen werden, um den Versicherten eine Behandlung 2. Klasse zu ermöglichen.

Vorgeschlagen wurde die „Allgemeine deutsche Krankenkasse für Lehrerinnen und Erzieherinnen" zu Frankfurt a. M.

Die Versammlung wählte eine Kommission, bestehend aus den Damen Frl. Stäge, Frl. Stiehl, Frl. Sprengel, Frl. Ranisch, Frl. Kluge, die ermächtigt wurde, weitere Schritte in dieser Angelegenheit zu tun.

Ueber die „Allg. Deutsche Pensions-Anstalt für Lehrerinnen und Erzieherinnen" berichtete Herr Oberschulrat Prietzel.

Unter Bezugnahme auf statistisches Material wurde nachgewiesen, dass die von einer Versicherungs-Zeitung veröffentlichen Zweifel an der Leistungsfähigkeit der Pensions-Anstalt unbegründet sind. Dem Rückgang der Wertpapiere und dem Rentenzuwachs in den letzten Jahren steht eine bedeutende Zunahme der abgeschlossenen Versicherungen, besonders in Abt. 2, Versicherung mit Rückgewähr, gegenüber. (1908 betrug die Zahl der versicherten Personen 5117, so dass das Unternehmen nach wie vor vollste Sicherheit bietet.) Die angeknüpften Beziehungen zur Privatbeamten-Versicherung sind vom Wohlfahrtsverbande gelöst worden.

Die Versammlung nimmt folgende Beschlüsse an:

1. Die Altersversicherung der nicht pensionsberechtigten Lehrer ist eine Notwendigkeit.
2. Schule und Lehrerinnen sind nicht imstande, die Lasten der Versicherung allein zu tragen,
3. Die Heranziehung von Staat und Städten ist mit allen Mitteln zu erstreben,
4. Die Pensions-Anstalt ist die einzige in Frage kommende Versicherungs-Anstalt, bei der zu versichern jede Lehrerin gesetzlich verpflichtet sein soll.

Zum Schluss wurde zur Beteiligung bei einer bereits behördlich genehmigten Lotterie zum Besten der Pensions-Anstalt aufgefordert.

Ein empfehlender Hinweis auf das Salzbrunner Lehrerinnen-Heim, welches Lehre-

rinnen aller Gattungen vom April bis September einen Erholungsaufenthalt bei mässigen Preisen bietet, ist noch zu erwähnen.

Die Arbeiten über eine Zusatzversicherung zur Regelung der Invaliditätsfrage sind noch im Gange.

* * *

Am 16. Oktober fand die ordentliche General-Versammlung des Musikpädagogischen Verbandes in den Räumen des Architektenhauses statt. Herr Professor Kulenkampff machte Mitteilung von der Amtsniederlegung des 1. Vorsitzenden, Prof. Xaver Scharwenka, erlegte die Gründe klar, die letzteren zu seinem eigenen grossen Bedauern zu seinem Rücktritt gezwungen. Auf Wunsch des Vorstandes habe er den Vorsitz provisorisch übernommen, während Prof. Egidi in seine Stelle als II. Vorsitzender gerückt sei. Es folgte der Jahres- und der Kassenbericht, dann die Neuwahl der 4 laut Satzung ausscheidenden Vorstandsmitglieder. Es waren die beiden Vorsitzenden, Professoren Kulenkampff und Egidi, die 1. Schriftführerin Frl. Anna Morsch und die Beisitzerin Frl. Minna Wolff. Alle 4 wurden durch Zuruf einstimmig wiedergewählt. Ebenso die beiden aus dem künstlerischen Vorstande ausscheidenden Mitglieder Heinrich Germer, Dresden, und Professor Hermann Ritter, Würzburg. Detaillierte Berichte mit dem Wortlaut des Jahres- und Kassenberichts folgen und gehen jedem Mitgliede noch direkt zu. — Der General-Versammlung schloss sich der mit grossem und allgemeinem Beifall aufgenommene Vortrag des Reichstagsabgeordneten, Amtsgerichtsrat Lattmann über das Thema: „Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises für den Musiklehrerstand von der Regierung verlangen?“, de demnächst in diesen Spalten zum Abdruck kommen wird. — Eine ausserordentliche General-Versammlung wird in nächster Zeit vom Vorstande einberufen werden.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt von ***C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:*** *Theodor Müller-Reuter „Lexikon der deutschen Konzertliteratur“ bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.* *D. E.*

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Ludwigkirchstr. 12.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Malsenstrasse 41.

Atemgymnastik – Gesang.
Mathilde Parmentier
(Alt- und Mezzo-Sopran).
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dagobert Löwenthal
Geigen-Pädagoge. Unterricht nach physiologischen Grundsätzen. Ensemble-Spiel.
Berlin W., Uhlandstrasse 159.

Elly Hagen, Gesanglehrerin
Schule Siga Garsó
Friedenau-Berlin, Wilhelmshöherstr. 18/19
Sprechst. täglich 9—10 Uhr Vorm.

Theodor Schönberger, Pianist
Hauptlehrer für Klavierspiel am Stern'schen Konservatorium der Musik.
S.W. 11, Luckenwalderstrasse 11 I.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse:
- von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. **Oktober** und **Januar** j. J. **Leipzig, Liebigstr. 8 I.**
- von vierwöchentl Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. **1. Juni, 1. Juli, 1. August** j. J. **Lindhardt-Naunhof** (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. **Semesterbeginn: April und Oktober.** Anmeldungen und Antragen sind zu richten an den
Direktor: Professor **Ph. Schmitt,** Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Ausbildung im Gesang
Hygienische Sprechkurse
(n. A. Kuypers)
BERLIN W., Pragerstr. 35

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Charlottenburg, Kantstr. 88. **Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus.** Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer“, M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine
zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,
und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

Erscheint monatlich zweimal. Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: Anna Morsch
Berlin W.,
Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 22. Berlin, 15. November 1909. XXXII. Jahrgang.

Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises der Musiklehrer von der Regierung verlangen?

Von
Wilhelm Lattmann.*)

Nicht als Reichstagsabgeordneter stehe ich vor Ihnen, denn die Forderung nach einem Befähigungsnachweis für Musiklehrer soll heute nicht vom politischen Standpunkte aus besprochen werden, sondern als ein sich für die Frage interessierender Jurist und ein mehrere musikbedürftige Kinder erziehender Vater. Dem Juristen macht es Kopfzerbrechen, welche gesetzlichen Bestimmungen zur Regelung der Musikverhältnisse und zur Grundlage Ihrer Bestrebungen vorhanden, wie sie anzuwenden, eventuell zu verbessern sind. Der Vater denkt daran, dass für eine tüchtige, technische Musikausbildung der Jugend und für eine seelische Empfänglichkeit gegenüber den herrlichen Wundern einer reinen Tonwelt ein gediegener Musikunterricht unbedingte Voraussetzung ist. Deshalb dürfen wohl beide zu Worte kommen, und je mehr sie Hand in Hand mit dem Musiker gehen, desto eher kann auf eine glückliche Erreichung des Ihnen vorschwebenden Ziels gehofft werden. —

Zur Beantwortung nun der mir gestellten Frage: „Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises der Musiklehrer von der Regierung verlangen?" bedarf es zunächst eines kurzen Rückblicks. Es sind jetzt 23 Jahre her, als der Ihnen sicherlich bekannte Berliner Pädagoge Professor Emil Breslaur eine Petition um Staatsprüfung der Musiklehrer an das Kultusministerium veranlasste. Breslaur's Ziel dabei war, durch Einführung solcher Prüfungen eine Hebung des Lehrerstandes herbeizuführen, und sein der Petition zur Grundlage dienender Gesichtspunkt war: „Eine allgemeine gründlichere wissenschaftliche Bildung aller unterrichtenden Elemente wird naturgemäss eine vertiefte, der Wichtigkeit der Tonkunst entsprechende Erziehung der Jugend im Gefolge haben und dadurch der Musik als einem der vorzüglichsten bildenden und ethischen Faktoren einen höheren

*) Vortrag, gehalten auf der General-Vers. des Musikpädagogischen Verbandes, 16. Oktober d. J.

Platz im Kulturleben unseres Volkes gewinnen". Dieser Gesichtspunkt ist richtig, jenes Ziel ist schön. Dafür bedarf es in dieser Versammlung keines weiteren Wortes. Aber die Klagen über die unberufenen Eindringlinge, über das Pfuschertum im Unterrichtswesen hatten sich gehäuft, die daraus der Kunst erwachsenen Gefahren schienen grösser und bedenklicher zu werden. Und deshalb ein immer lebhafteres Streben nach Besserung.

Als ein Erfolg der Bewegung jener Tage konnte es angesehen werden, dass im Jahre 1884 die Regierung zu Köln eine für den Regierungsbezirk im Jahre 1854 erlassene, in der Zwischenzeit scheinbar in Vergessenheit geratene Verordnung hervorholte, welche das Erteilen von Musikunterricht an das Einholen eines Erlaubnisscheines bindet und von den Leitern der Musikinstitute und den Privatlehrern das Beibringen zuverlässiger Zeugnisse oder Ablegung einer Prüfung vor einer besondern Kommission verlangt. Es entstand der Wunsch nach Ausdehnung dieser Regierungsverfügung auf ganz Preussen, und im Jahre 1886 überreichte der Vorstand des Berliner Musiklehrer-Vereins dem Kultusministerium die erwähnte Petition. Und welches lebhafte Interesse das Ministerium an der Frage hatte, können Sie daraus sehen, dass gar keine Antwort erfolgte. Deshalb machten zwei Jahre später die Leiter von 24 Berliner Musikschulen an das Polizei-Präsidium von Berlin eine Eingabe, in der gebeten wurde, die Vorstände der Polizeireviere anzuweisen, von den Begründern neuer Musikschulen in Berlin den Befähigungsnachweis zu verlangen. Es erfolgte abschlägige Antwort.

Wie ganz anders wäre es gekommen, wieviel einheitlicher, zielbewusster, klarer wäre die ganze Bewegung geworden, wenn das Ministerium, anstatt sich in Stillschweigen zu hüllen, schon damals den Musiklehrern mitgeteilt hätte: „es besteht eine Kabinettsordre vom 10. Juni 1834, betreffend die Aufsicht des Staates über Privatschulen und Privatlehrer, und eine dazu erlassene Ausführungsinstruktion vom 31. Dezember 1839, die beide für ganz Preussen noch gültig und auch auf den Privatmusikunterricht anzuwenden sind."

Diese ausserordentlich wichtige Tatsache des Vorhandenseins eines die Aufsicht über den Musikunterricht regelnden Gesetzes ist bis vor wenigen Jahren der Oeffentlichkeit fast ganz unbekannt gewesen. Die interessierten Musiklehrerkreise haben nichts davon gewusst, und das war natürlich, denn auch bei den staatlichen Behörden schien das Gesetz in Vergessenheit geraten zu sein, soweit die staatliche Aufsicht über den Musikunterricht in Frage kam. Wie ist man denn hinter diese verschollene Gesetzesbestimmung gekommen, was enthält sie und gilt sie wirklich noch heute?

Im Jahre 1900 hatte die Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins als Hauptziel eine Staatsprüfung der Musiklehrerinnen ins Auge gefasst, und am 1. Januar 1901 erschien in der musikpädagogischen Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer" ein vorzüglich geschriebener Einleitungsaufsatz zu dieser Frage, der nach einem Ueberblick über das zwanzigjährige Ringen des Musiklehrerstandes nach einem staatlichen Schutze mit den zündenden Worten endete:

„Nur in gemeinsamer Arbeit, durch die Beteiligung der weitesten Kreise kann die Sache zur Klärung und Förderung kommen. Meine Forschungen über die vorangegangenen Anstrengungen in der Staatsprüfungsfrage ergeben das Resultat: Das Wollen war stets von der besten Ueberzeugung getragen, aber der Wille erlahmte zu rasch beim ersten Fehlschlage und die Zeitspanne bis zur Wiederaufnahme war zu lang. Ich trage mich nicht mit der sanguinischen Hoffnung, dass eine jetzt erneute Petition zu einem sofortigen Ziel führen wird; wenn das Ziel aber nicht mehr aus dem Auge gelassen wird, wenn die Petition Jahr für Jahr wiederkehrt, so dass die Regierung schliesslich an das unablässliche Bedürfnis glauben muss, so hoffe ich, dass wir Schritt für Schritt dem Ziele näher kommen. Und so möge denn auf das diesmalige Kampfpanier die Losung gesetzt werden: Beharrlichkeit führt zum Ziel!"

Diese Worte und eine Serie von Artikeln, die aus berufenen Federn folgten, entfachten eine mächtige Bewegung, in der überwiegend zustimmende Aeusserungen laut wurden. Von allen Seiten kamen die Klagen des vogelfreien Zustandes des Musikunterrichts, bittere Erfahrungen und frohe Hoffnungen wurden laut, keine Nummer der Zeitschrift erschien ohne neues Material zu dieser hochwichtigen Frage.

In der Nummer vom 1. März 1901 trat, soweit mir bekannt geworden ist, in der ganzen Bewegung zum erstenmal Herr Max Arend mit der Behauptung auf, dass die noch gültige Kabinettsordre vom 10. Juni 1834, betreffend die Aufsicht des Staates über Privatanstalten und Privatpersonen, die sich mit

dem Unterrichte und der Erziehung der Jugend beschäftigen, und die dazu erlassene Ministerialinstruktion vom 31. Dezember 1839 sich auch auf den Privatmusikunterricht bezöge. Herr Direktor Emil Olbrich hatte recht, wenn er am 1. Juni 1901 im „Klavier-Lehrer" schrieb:

„Unter den Artikeln, die der „Klavier-Lehrer" zur Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen in der letzten Zeit veröffentlicht hat, hat mich derjenige von Max Arend deshalb am meisten interessiert, weil hier zum erstenmal eingehend untersucht wird, ob diese Frage nicht schon bisher auf einer rechtlichen Basis gestanden hat, bezw. noch steht."

In derselben Nummer veröffentlichte die Redaktion einen kleinen Aufsatz von mir, in dem ich als Resultat meiner auf ihren Wunsch vorgenommenen Nachprüfung der interessanten Arend'schen Ausführungen aus dem Wortlaut der Ministerialinstruktion den Beweis der Richtigkeit der Arend'schen Ansicht zu erbringen suchte. Der § 14 der Instruktion unterscheidet:

a) Personen, die gewerbsmässig in solchen Lehrgegenständen, die zum Kreise der öffentlichen Schulen gehören, Privatunterricht in Familien oder in Privatanstalten erteilen,
— Notwendig: Anzeige bei der Ortsschulbehörde, Zeugnis über wissenschaftliche Befähigung, Ausweis über sittliche Tüchtigkeit.

b) Personen, die gewerbsmässig in Fächern, die nicht in den öffentlichen Schulen gelehrt werden, Privatunterricht erteilen,
— Notwendig: Nachweis der sittlichen Tüchtigkeit.

In § 16 wird eine Ausnahme von diesen Notwendigkeiten festgesetzt:

„Die an öffentlichen Schulanstalten beschäftigten Sprach-, Gesang-, Musik- und Zeichen-Lehrer sind befähigt und befugt, Privatunterricht zu erteilen, sie bedürfen hierzu keiner Erlaubnis etc., nur ist Anzeige an die Ortsschulbehörde nötig."

Daraus folgt, dass die Privatlehrer der Musik auch unter § 14 fallen.

Ich glaube, ich hatte recht, wenn ich hinzusetzte: „Für die jetzige Bewegung, einen Befähigungsnachweis von den unterrichtenden Musiklehrern zu verlangen, ist die Frage, ob jene Gesetzesbestimmungen für den Privatunterricht in der Musik Geltung haben, von ausserordentlicher Wichtigkeit. Sie zeigt den Punkt, auf den bei einer Petition hingezielt werden müsste."

Am Ende des Jahres ging dann die angekündigte Petition der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins mit 2000 Unterschriften an das Ministerium. Sie lautete:

Seiner Exzellenz
dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten
Herrn Dr. Studt

erlauben sich die ehrerbietigst unterzeichneten Musik-Lehrer und -Lehrerinnen die ganz ergebene Bitte vorzutragen, eine

staatliche Prüfung für diejenigen Personen einführen zu wollen, welche Musikunterricht zu erteilen, resp. ein Konservatorium oder eine Musikschule zu begründen oder zu leiten beabsichtigen.

Zu diesem ergebensten Gesuch sind die Unterzeichneten einerseits durch die vielen selbstgemachten Erfahrungen veranlasst, andererseits durch die sich stets mehrenden Klagen aus allen Gegenden des deutschen Vaterlandes über den mangelhaften Stand des Musikunterrichtes und über den Missbrauch, welchen durchaus unbefugte Personen mit der Musik als Erwerbszweig treiben. Die Unterzeichneten erlauben sich in der beifolgenden Begleitschrift ihr Gesuch eingehender zu begründen und geben sich der Hoffnung hin, dass Euer Exzellenz nach Prüfung der Gründe ihrem Gesuche hochgeneigtest willfahren werden.

Am Schlusse der Begleitschrift heisst es:

„Wir erlauben uns noch Euer Exzellenz darauf hinzuweisen, dass die Erfüllung unserer heutigen Wünsche in früheren Gesetzen bereits angebahnt wurde, und es nur durch Nichtausführung derselben geschehen konnte, dass die jetzigen Zustände eintraten. Von Juristen wurde uns konstatiert, dass die Preussische Kabinetts-Ordre vom 10. Juni 1834, die heute noch zu Kraft besteht und die Aufsicht des Staates über Privatanstalten und Privatpersonen, die sich mit dem Unterricht und der Erziehung der Jugend beschäftigen, betrifft, es ausdrücklich betont, dass nur diejenigen befugt seien, ein Gewerbe daraus zu machen, Lehrstunden in den Häusern zu erteilen, die die dazu erforderliche Qualifikation nachweisen könnten. Dieses Zeugnis sollte sich

nicht nur auf die Tüchtigkeit zur Unterrichtserteilung inbezug auf Kenntnisse beschränken, sondern sich auch auf Sittlichkeit und Lauterkeit der Gesinnung erstrecken."

Eine direkte Antwort auf diese Petition erfolgte nicht, aber ich glaube, man darf als eine Folge derselben ansehen, dass sich jetzt endlich in einigen Regierungsbezirken, z. B. Merseburg und Düsseldorf, die Behörden regten und unter Berufung auf die scheinbar ganz vergessenen Bestimmungen jener alten Kabinettsordre von den Inhabern der Konservatorien und ihren Lehrern Erlaubnisscheine verlangten — also mussten doch diese vereinzelten Regierungspräsidenten eine so ausgeübte Aufsicht des Staates über den Musikunterricht für ihr Recht, aber auch ihre Pflicht halten, gerade wie es vor mehr als 20 Jahren im Bezirk Köln geschehen war (vgl. oben).

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Herzenswünsche.

Von

Dr. Karl Storck.

(Fortsetzung.)

Es ist einer der schwerwiegendsten Fehler bei aller Kunstbetrachtung, wenn man künstlerische Dinge zu sehr „an und für sich" betrachtet. Dass die Kunst ein Reich für sich ist, ihre Gesetze von sich empfängt und also auch die Bewertung eines Kunstwerkes nur rein von künstlerischen Gesichtspunkten aus gefällt werden solle, ist eine Behauptung, die fürs erste viel Ueberzeugendes hat, trotzdem aber nicht so ohne weiteres hingenommen werden darf. Mag das alles für das Kunstwerk an sich gelten; alle Kunst wird aber doch erst lebendig und wirksam durch die Verbindung mit dem Leben. Das Kunstwerk ersteht aus einem allgemeinen kulturellen und sozialen Untergrunde, und es muss auch wieder in diesen hineinwachsen, um wirksam werden zu können. Nun ist die Kunst selbst ein ungeheurer Machtfaktor im Kulturleben, kann also unter Umständen dieses nach sich gestalten. Kein Mensch wird so töricht sein, für die grössten Leistungen der Kunst aus anderen Verhältnissen her Gesetze aufstellen zu wollen. Hier gilt nur das eine Gesetz: Sucht euch zu dieser Höhe hinaufzuentwickeln, sucht dieses Kunstwerk euch zu eigen zu machen!

Aber es muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass diese grösste Kunst, die so gewissermassen ausserhalb der gewöhnlichen Lebensbedingungen steht, durchaus nicht die ganze Kunst dieses Lebens darstellt. Ja, die meiste Kunst, die unser Leben verbraucht, ist von ganz anderer Art: nicht gestaltende Macht des Lebens, sondern dessen verschönernde Kraft. Das braucht natürlich nicht in der Absicht des betreffenden Künstlers zu liegen, der zunächst wohl immer nach den höchsten Idealen strebt; aber es ist einfach die Notwendigkeit. Mag das Genie völlig neue Werte schaffen, die also mit den bereits vorhandenen Lebensbedürfnissen nicht rechnen können, sondern selber wieder dem Leben neue Richtungen weisen, — Genies sind selten. Es heisst sich vor der wichtigsten Tatsache einer gesunden künstlerischen Kultur und damit einer bedeutsamen Lebensverschönerung verschliessen, wenn man aus hochgespannter Aesthetik und aus einer gewiss tiefen Auffassung des Priestertums der Kunst heraus sich nicht dauernd gegenwärtig hält, dass das weitaus meiste Verlangen nach Kunst in der Menschheit eine andere Kunst verlangt, eine Kunst, die im wesentlichen auf Verschönerung des Daseins abzielt. Diese Verschönerung im höchsten Sinne des Wortes wird natürlich die grosse Kunst des Genies zu allermeist bringen. Aber diese grosse Kunst erheischt die Arbeit des Menschen, sie will errungen werden. Sie ist eine Welt für sich und verlangt vom Menschen Hingabe an diese Welt, wird überhaupt nur voll aufgenommen, wenn man sich gewissermassen von den gewohnten Bedingungen des Daseins freimachen und in diese andere Welt hineintreten kann mit seinem ganzen Wesen, mit allen seinen Kräften. Aus dieser Ueberzeugung ist der Festspielgedanke Richard Wagner's gewachsen.

Ich kenne nichts Höheres als solche Festtage der Kunst, die ebenbürtig sind den höchsten Festtagen der Religion, den höchsten Festzeiten des Naturgenusses.

Aber nicht umsonst haben die Kirchen für die praktische Religionsbetätigung nur einige wenige Festtage im Jahre vorgesehen: Tage, an denen das religiöse Empfinden uns allein ausfüllen soll, in denen wir uns dem religiösen Leben ganz hingeben. Trotzdem ist nur der Mensch wirklich religiös, den das religiöse Empfinden durch sein ganzes Leben hindurch begleitet. Und nur dem wird die Religion die Fülle ihrer Tröstungen spenden, der nicht bloss in grossen Zeitabständen einmal mit aller Inbrunst sich dieser Welt hingibt, sondern der in all den Mühen und Plagen des Tages sein Sein durch religiöse Gedanken höher richtet, sich dadurch eine höhere Durchschnittsstufe seines Lebens überhaupt gewinnt.

So ist es mit der Natur. Für einige Tage oder Wochen des Jahres strebst du hinaus, suchst du die Natur an einer Stelle, an der sie sich in besonders grossen Formen, in ihrer ganzen überwältigenden Pracht geoffenbart hat; hier gibst du dich dem Naturgenusse hin in einer Weise, wie es dir sonst nie vergönnt ist: frei von allen Behemmungen durch Arbeit, frei vom Zwange der Gesellschaft. Trotzdem wäre der ein schlechter Naturfreund, der nur einige Wochen des Jahres in den Alpen herumläuft oder das gewaltige Meer auf sich wirken lässt; vielmehr wird die Natur dem wahre Freundin sein und wirklich fördernde Macht, der sein Auge auch auf die bescheidensten Reize eingestellt hat, der den Wandel der Jahreszeiten, die tausend Lichtstimmungen des Alltags in sich aufzunehmen gelernt hat.

Genau so ist es auch in der Kunst. Herrlich die Tage, an denen ich in ihrem Tempel wohnen darf, wo sie als erhabene Priesterin höchste Feierlichkeit uns mitteilt, wo wir von der Schönheit unbehindertster Freiheit trunken sein können. Aber ihren vollen Segen, ihre ganze Heilkraft kann diese Kunst doch nur dort spenden, wo sie Freundin auch des Alltags wird, traute Genossin, die zu jeder Stunde in unserer Nähe weilt, ja die uns oft auf Wegen begegnet, wo wir sie gar nicht suchen.

Nun, heute steht es um diese Art der musikalischen Kunst sehr schlecht. Vor allen Dingen, soweit die Musik der Oeffentlichkeit in Betracht kommt; aber auch für die Musik des einzelnen ist dieses Verhältnis sehr erschwert. Darin liegt der grösste Uebelstand unseres heutigen Musiklebens. Dass ihm abgeholfen werde, ist der innigste Wunsch, den wir hegen können. Einen solchen Wunsch auszusprechen, wäre vermessen, wenn er nur durch ein Genie uns erfüllt werden könnte. Das Kommen und das Walten von Genies steht ausserhalb aller Berechnung. Und es ist die grösste Lächerlichkeit, der die Aesthetik verfallen kann, wenn sie in der Hinsicht für das grosse Kunstschaffen der Zukunft Gesetze geben möchte, wenn sie überhaupt glaubt, die Richtung dieses grossen künstlerischen Schaffens voraussehen oder auch nur im kleinsten beeinflussen zu können. Aber hier handelt es sich im Gegenteil um das Gebiet des Kunstverstandes. Je klarer wir einsehen, was uns nottut, um so eher wird dieser Not abgeholfen werden können. Ja, man kann wohl sagen, dass diese Not nie hätte entstehen können, wenn es nicht am Kunstverstande gemangelt hätte, wenn nicht eine gesunde Kritik, vor allem eine gesunde Selbstkritik gefehlt hätte.

Braucht man noch näher auszuführen, wie schlimm es um unser Musikleben des Alltags steht? Man denke an alle Gebiete, wo die Musik als Unterhaltungskunst vor uns hintritt. Ueberall dasselbe klägliche Versagen. In der Oper wird kein Gebiet mit weniger Erfolg angebaut, als die komische, die Spieloper. Der Konzertsaal kennt heitere Musik überhaupt kaum. Unser ganzes sinfonisches Schaffen steht im Bann der Programmsinfonie. Selbst wenn einmal der Inhalt, den der betreffende Tondichter zu gestalten vorgibt, nicht an die schwersten Probleme, an die gewaltigsten Stoffe und riesigsten Vorgänge anknüpft, so ist doch das Rüstzeug, mit dem der Mann aufmarschiert, von einer so ungeheuren Wucht, dass von einer feinen oder gar fröhlichen Unterhaltung nie die Rede sein kann. So ist es auch mit den kleineren Musikformen, die mit Ausnahme des Liedes überhaupt nur wenig angebaut werden. Aber das Lied ist durchaus Konzertlied geworden. Wenn die Begleitung dem Klavier anvertraut ist, so ist sie doch orchestral gedacht, ja das ganze Lied ist eine kleine Sinfonie mit Worten, wo von wirklichem Singen nicht die Rede ist. Eine Musik fürs Freie gibt es eigentlich überhaupt nicht mehr, abgesehen von der der Militärkapellen, die fast ganz im Marsch aufgeht. Alles andere, was draussen gespielt wird, ist trauriger Notbehelf: Bearbeitung von Musik, die ursprünglich für den geschlossenen Raum berechnet war und nun bei der Aufführung draussen entweder Instrumenten übertragen wird, die diese Musik gar nicht ausführen können — in schweren Träumen

quälen mich manchmal Klarinetten, die die Violingänge aus Wagner's Tannhäuserouvertüre mir in die Ohren quieken — oder aber es werden die unglücklichsten Potpourris zusammengestückelt. Eine Hausmusik in Form von Geselligkeitsmusik gibt es auch nicht mehr. Da spielt irgendeiner Klavier oder allenfalls Geige, ein anderer singt; aber das ist noch nicht ein geselliges Musizieren, wo die Musik das eigentliche Element der Geselligkeit ausmacht, sondern das wird ein Musizieren vor der Gesellschaft. Gewiss, ich weiss es, es können wunderbare Stunden sein, wenn einige Freunde dem Spiel einer Beethovensonate lauschen. Trotzdem ist das nicht die eigentliche Geselligkeitsmusik. Und was wird meistens gespielt? Gerade durch das Vorspielen vor der Gesellschaft, vor der einer glänzen und prunken will, ist die seichte, hohle, verlogene Salonmusik entstanden.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau

über Konzert und Oper.

Von

Paul Bekker.

Die Armut der Violinliteratur an wertvollen Schöpfungen grossen Stiles hat schon manchem Konzertgeber, der seinen Hörern gern etwas Apartes bieten und seine Kunst an nicht alltäglichen Aufgaben erproben wollte, schwere Sorgen bereitet. Das ewige Einerlei der Brahms-, Beethoven-, Bruch- und Mendelssohn-Konzerte (gegenwärtig grassieren Brahms und Beethoven wieder besonders) stumpft Künstler wie Publikum gleichmässig ab, macht die Hörer gegen die Schönheiten der allzu oft genossenen Werke gleichgültig und erzeugt beim Vortragenden die krampfhaften Bemühungen um originelle Auffassung — damit wenigstens in einer Beziehung eine Abwechslung oder gar eine Steigerung der Leistungen der Konkurrenz gegenüber erzielt wird. Das Törichte, Schädliche dieser Zustände bedarf keiner besonderen Erörterung. Schwieriger ist die Frage nach der Möglichkeit einer Besserung zu beantworten. Die Produktion auf dem Gebiet der Violinkonzerte ist schwach, und von den Novitäten, die uns die letzten Jahre gebracht haben, sind nur wenige dazu angetan, die ausübenden Künstler zur Wiedergabe zu reizen. Denn dass jemand, der öffentlich konzertiert, sich nicht nur dazu hergeben will, undankbare und gehaltlose Kompositionen zu spielen, sondern nach Aufgaben sucht, an denen er seine eigene Künstler-Individualität zur Geltung bringen kann, ist ein durchaus billiges Verlangen. Der Zweck eines Solisten-Konzertes ist und bleibt schliesslich das dominierende Hervortreten eines Einzelnen. Komponisten, die sich zu vornehm dünken, für solche Zwecke zu schaffen, und den Solisten ihren Wünschen durchaus unterordnen wollen, mögen keine Konzerte schreiben, sondern gleich richtige Sinfonien.

Wir haben eine ganze Anzahl solcher Autoren, die den Widerspruch nicht erkennen, in den sie sich verwickeln, wenn sie für Solisten schreiben und dabei nur die Orchestermassen vor Augen haben. Sie haben sich an Brahms und Beethoven übernommen. Weil diese Grossen aus der Fülle ihres inneren Reichtums heraus mehr zufällig als absichtlich auch da sinfonische Gebilde schufen, wo eigentlich nur der Solist im Vordergrunde des Interesses stehen sollte — darum glaubt man heutzutage, kein Violinkonzert mehr ohne Wagnerorchester und dreiviertelstündliche Dauer komponieren zu dürfen. Man übersieht, dass gerade in den benannten Vorbildern trotz des monumentalen Aufbaues, trotz der Grösse der Gedanken, trotz der wichtigen Stellung, die dem Orchester eingeräumt wird, das Soloinstrument doch nicht aus seiner überragenden Position verdrängt wird, sondern die Seele des ganzen Organismus bleibt.

Ich hörte in den letzten Tagen mehrere neue Violinkonzerte, von denen namentlich zwei die innere Unklarheit der Komponisten über Zweck und Bedeutung des Solisten-Konzertes erkennen liessen: das von Erich J. Wolff und das von Paul Juon. Juon's Konzert, von Michael Press meisterlich interpretiert, baut sich auf einigen rhythmisch pikanten Themen russischen Charakters auf, deren einfacher Stimmungsgehalt gewaltsam in die Breite gezogen wird. Die mangelnde Konzentrationskraft des Autors macht sich besonders in den Ecksätzen bemerkbar. Manche aparte, feingedachte Einzelheit geht dadurch verloren. Am einheitlichsten wirkt der Mittelsatz, eine melodisch originelle Romanze von zart elegischer Färbung.

Höheren Zielen strebt Erich J. Wolff, der bekannte ausgezeichnete Begleiter, zu. Allzu hohen leider. Der erkünstelte Tiefsinn, das gesucht Grüblerische des Werkes scheint mir gar nicht der einfachen, keineswegs tiefgründigen Persönlichkeit des Komponisten zu entsprechen. So sehr ich das ernste Wollen und hochstrebende Bemühen Wolff's

anerkenne, so glaube ich doch, dass er Erfreulicheres leisten würde, wenn er sein Ziel etwas niedriger ansetzte. Für das, was er in diesem Konzert zu geben beabsichtigte, fehlt ihm gegenwärtig noch der musikalische Fonds. Weniger wäre hier mehr gewesen.

Alexander Petschnikoff spielte das Wolff'sche-Konzert technisch überaus gewandt. Schade, dass sein allzu weichlicher Vortrag die Wirkung seines souveränen Könnens stört. Aber Achtung muss man ihm für seine Programmaufstellung zollen. Er brachte nicht nur das spröde Wolff'sche Konzert, sondern noch eine zweite Novität von Gustav Ernest zum erstenmal zu Gehör. Dieses Werk, das der Komponist mit der Hilflosigkeit eines Männerchor-Dirigenten leitete, ist recht wirkungsvoll geschrieben, enthält leicht fassbare, melodische Themen und gibt dem Vortragenden zu effektvollen technischen Kunststücken reichlich Gelegenheit. Der Gedankengehalt jedoch ist ziemlich seicht, aus flacher Empfindung geschöpft, und die Faktur lehnt sich, mehr als nötig wäre, an bekannte Muster (Mendelssohn, Bruch) an.

Aus der Reihe konzertierender Geiger verdient noch der in erfreulicher Weiterentwicklung begriffene Arrigo Serato mit einem interessanten „Bach-Abend" und der jugendliche Franz von Vescey Erwähnung. Dieser hochbegabte Künstler hat jetzt das Wunderkind-Stadium endgültig überwunden und ist auf dem besten Wege zu einem vortrefflichen, gediegenen Musiker auszureifen. Ich hörte von ihm das selten gespielte Sibelius-Konzert — ein prächtiges Werk, an das sich leider nur wenige Geiger wagen. Und doch enthält es von allen Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Violinliteratur vielleicht die stärksten künstlerischen Werte.

Zugleich mit Juon's Violinkonzert liess die „Gesellschaft der Musikfreunde" unter Oskar Fried's Leitung noch eine andere Novität russischer Herkunft: Sergei Rachmaninoff's sinfonische Dichtung „Die Toteninsel" aufführen. Der Komponist — einer der begabtesten unter den jungrussischen Musikern — hat sich durch Böcklin's bekanntes Gemälde zu einer orchestralen Tonmalerei von seltsam fesselndem Klangzauber anregen lassen. Er kommt zwar nicht über die Entwicklung äusserlich wirkender Instrumentalfarben hinaus — denn die Steigerung, die er seinem Werke zu geben versucht, wächst nicht aus der seelischen Stimmung des Stückes heraus, sondern ist nur eine erzwungene Häufung dynamischer Effekte. Immerhin spricht eine respektable poetische Anschauungsgabe aus dem Werke, eine nicht alltägliche Fähigkeit, schwermütig lastende Stimmungen und Töne zu bannen und mittels eigenartiger Orchesterpalette wiederzugeben. Fried dirigierte dieses Stück, sowie Liszt's „Mazeppa" mit ausserordentlicher Hingabe und packendem Temperament.

Ich unterbreche hier die Besprechung der Orchester- und Solistenkonzerte, um mich der Erwähnung der Kammermusik-Veranstaltungen zuzuwenden. Es ist sicherlich mehr als Zufall, dass diese sich in den beiden letzten Jahren so auffällig gehäuft haben. Der Tod Joachim's, die Auflösung seines Quartettes gab das Zeichen zu einem Wettbewerb nicht nur der anderen Berliner, sondern auch auswärtiger Vereinigungen um die Gunst des Publikums, um die geistige Nachfolge an der Spitze der Quartette, um den Ruhm der Führerschaft. Ist doch zudem das Veranstalten von Kammermusikabenden gegenwärtig das dankbarste Unternehmen für Konzertgeber. Das Publikum, müde des Personenkults, der Virtuosenherrschaft, wendet der Kammermusik erhöhtes Interesse zu und zeigt für ihre Gaben die dankbarste Empfänglichkeit. Ist es nun auch keinem der konkurrierenden Quartette gelungen, als unbestritten erstes aus dem Wettkampf hervorzugehen, so hat dieses Streben um den Preis doch ein allseitiges Anspannen der Kräfte, einen energischen Aufschwung der Leistungen verursacht, dessen Vorteile den geniessenden Hörern zugute kommen. Namentlich das noch junge „Klingler"- und das für Berlin fast neue „Rosé"-Quartett sind hierbei in die vorderste Phalanx gerückt und erfreuen, jedes in seiner Art, durch Meisterleistungen von imposanter Schönheit und Ausgeglichenheit. Ich will hier nicht die Darbietungen der beiden Künstler-Genossenschaften in Vergleich stellen und abwägende Werturteile fällen. In technischer Beziehung sind sie, sowohl hinsichtlich der Einzelleistungen als des Zusammenspieles, sicher einander ebenbürtig. Ueber alles übrige aber kann nur der persönliche Geschmack, das individuelle Temperament des Hörers entscheiden. Klingler's künstlerische Eigenart lässt ihn nach der Seite der Akademiker hin gravitieren, die ihr persönliches Empfinden abstrakten Kunstgesetzen unterordnen und in der formvollendeten Glätte der Darbietungen ihr höchstes Ziel erblicken. Bei Klingler macht sich dieses Streben bis jetzt kaum schädlich bemerkbar, denn er ist ein zu begabter Musiker, um sich einer asketischen, auf Traditionen fussenden Kunstanschauung sklavisch unterzuordnen. Bei Rosé ist das Verhältnis gerade umgekehrt: hier wird das akademische Ideal durch die zwingende Macht einer Vollblut-Musikantennatur in das Reich der Persönlichkeit erhoben — einer Persönlichkeit, die trotz ihres stürmischen Temperamentes, ihrer Vorliebe für Schroffheiten und Härten, sich nie von ihrem phänomenalen Musikinstinkt allein leiten lässt, sondern immer die souveräne, geistige Herrschaft über den Stoff erkennen lässt. Ich gestehe, dass mir die männliche, herbe, tief aufwühlende Kunst Rosé's sympathischer ist, als die abgeklärtere, gelegentlich etwas abstrakte, fast möchte ich sagen: metaphysischen Gebieten zustrebende

Art Klingler's. Doch das ist Ansichtsache. Hier darf man nicht mit der Elle messen.

Zum zweitenmal erst kam auch das „Flonzaley-Quartett" nach Berlin, eine Vereinigung tüchtiger Musiker, deren Wirkungsgebiet aber nicht die Grenzen des guten Durchschnittes überschreitet. Den ersten Abend der Böhmen, sowie des Dessau- und Waldemar Meyer-Quartettes musste ich leider versäumen, über Halir, Petri und die Frankfurter habe ich bereits berichtet. So bleiben noch die Brüsseler zu erwähnen. Sie zählen schon seit Jahren gleich den Böhmen zu den vornehmsten auswärtigen Gästen, die Berlin besuchen. Auch diesmal brachten sie mit Glazounow's A-moll-Quartett und Beethovens grossem B-dur erlesene Gaben. Ihre Kunst hat etwas mimosenhaft zartes, fast nervöses, sie ist subtil und von äusserster Feinheit in der Ausarbeitung des Details, feurig und voll schwunghaften Temperamentes. Für einfache Grösse, markige Kraft aber fehlt ihnen das richtige Organ — vielleicht kam es daher, dass ihrem Beethovenspiel, so vollendet es in äusserer Beziehung war, doch die tiefe Weihe, die ergreifende Andacht fehlte, die sonst gerade von dem B-dur-Quartett ausströmt.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes, E. V. Am 22. und 23. Oktober fand zu Halberstadt die kombinierte Prüfung der Seminarzöglinge von Frl. Elise Tanneberg, Halberstadt, und Frl. Helene Elster, Blankenburg, statt. Sieben Damen, Frls Margarete Fischer, Auguste von Hollander, Margarete Rabis, Elisabet Schultze, Hedwig Schultz, Hildegard Simon und Helene Wetzel unterzogen sich der Prüfung mit sehr erfreulichem Erfolge, sie erhielten die Prädikate „Recht gut" und „Gut". Folgende Aufsatzthemen waren bearbeitet: „Bach als Klavierkomponist", „Die Stellung Gluck's in der Geschichte der Oper", „Die Vorläufer Haydn's auf dem Gebiete der Sinfonie", „Dr. Martin Luther und die Musik", „Händel und seine Bedeutung in der Geschichte der Musik", „Italien, die Heimat des Violinspiels". Zu den methodischen Klausurarbeiten waren folgende Themen gestellt: „Der Triller und seine verschiedenen Ausführungen", „Der Wert der Tonleiter für die Technik", „Entwurf eines Lehrganges für das erste Unterrichtsjahr". Als Prüfungskommissare fungierten die Herren Professor Gustav Kulenkampff, Hofkonzertmeister Max Grünberg und Fräulein Anna Morsch, sämtlich aus Berlin.

Professor Fritz Kauffmann, Magdeburg, ist beauftragt worden, auch im kommenden Wintersemester die Unterrichtsstunden des Grossen Orchesters, sowie die Leitung der Aufführungen an der Berliner Kgl. Akademischen Hochschule für Musik zu übernehmen.

Das 31. Schüler-Konzert von Max Körner's Kunst-Musik-Institut zu Liegnitz war einem wohltätigen Zweck, den „Frauenhilfen" der Liebfrauen- und Kaiser Friedrich-Gemeinde gewidmet. An den einleitenden Prolog, der auf die Zwecke und Ziele der „Frauenhilfen" hinwies, schlossen sich in bunter Reihe die Vorträge der jüngeren und vorgeschritteneren Schüler in Solo- und Ensemble-Instrumentalsätzen an, den Beschluss machte Schytte's „Jugend-Suite", ausgeführt von 50 Spielern und 60 Sängern, die, frisch und flott ausgeführt, zu vortrefflicher Ausführung gelangte.

Bei dem am 16. Oktober stattgefundenen Vortragsabend der Musikschule K. A. Fischer zu Stettin, Leiterin Frau Elfriede Fischer, wurde das sehr gewählte, musikalisch interessante Programm von den Schülerinnen der Oberklasse und des nach den Bestimmungen des Musikpädagogischen Verbandes eingerichteten Seminars ausgeführt. Es kamen u. a. zu musikalisch und technisch wohlgelungener Ausführung: D'Albert, „Suite", op. 1, Beethoven, „Sonaten", op. 10 und op. 14, Jensen, „Elektra" aus op. 44 und Werke zu zwei Flügeln, vierhändig, wie: Jensen, „Hochzeitsmusik", Schytte, „Barkarole", Arensky, „Romanze und Walzer" aus der Suite op. 15.

Vermischte Nachrichten.

Ferdinand v. Strantz, der frühere Direktor unseres Königl. Opernhauses, ist im 88. Lebensjahre an den Folgen eines Unfalles im hiesigen Rudolf Virchow-Krankenhause verschieden. Der Name des Verewigten ist eng mit der Glanzperiode des Königl. Opernhauses verwachsen, mit dessen berühmtesten Koryphäen Albert Niemann, Franz Betz, Krolop, Fricke, M. Mallinger, L. Lehmann, Fr. v. Voggenhuber zusammen zu wirken ihm vergönnt war. Strantz gehörte in früheren Jahren der Bühne selbst als Mitglied an. Durch Manuel Garcia, der ihn, den damals

19jährigen Leutnant, auf einer Urlaubsreise in Paris kennen lernte, liess er sich bestimmen, die Sängerlaufbahn einzuschlagen, die er jedoch bald mit der des Schauspielers vertauschte. Nach 18-jähriger Bühnentätigkeit fungierte er 1863 zum erstenmal als Regisseur in Königsberg i. Pr. Von dort übersiedelte er als Schauspieler und Regisseur an das Hoftheater zu Dresden, von wo er nach 5jähriger Tätigkeit an das Königl. Schauspielhaus in Berlin berufen wurde (1868 bis 1870). Mit Friedrich Haase zusammen ging er dann nach Leipzig, wo er sechs Jahre hindurch stellvertretender Direktor des Stadttheaters war. Von 1876 bis 1878 wirkte er endlich als Direktor der Königl. Oper in Berlin. F. v. Strantz hat sich bis in sein hohes Alter hinein seine volle geistige und körperliche Frische zu erhalten gewusst, er gehörte zu den bekanntesten Persönlichkeiten Berlins. Durch den von ihm herausgegebenen „Opernführer", eine der reichsten Sammlungen dieses Genres, hat er sich auch literarisch ein dauerndes Andenken gesichert.

Wie berichtet, hat Willy Burmester eine der beiden kostbaren Stradivari-Geigen, welche bei der hiesigen Firma Robert Beyer ausgestellt waren, für 100,000 M. käuflich erworben. Die Geige, ein hervorragend schönes Exemplar mit rotem Lack, stammt aus dem Jahre 1717.

Das Blüthner-Orchester wird am 26. d. Mts. Anton Bruckner's VIII. Symphonie zum ersten Male im Rahmen seiner Konzerte zur Aufführung bringen; das gewaltige, selten gehörte Werk bildet den Hauptprogrammpunkt des II. Symphonischen Musikabends (Dirigent Josef Stransky), der auch die Uraufführung des neuesten Werkes von Victor von Woikowsky-Biedau, die Ballade „Die Jüdin von Worms" (für Gesang und gr. Orchester) bringen wird.

Der „Grell-Verein", geleitet von dem Chordirigenten und Gesanglehrer Rudolf Fiering, gab am 14. November in der hiesigen Königl. Garnisonkirche ein Konzert, bei dem Frau Bianka Becker-Samolewska, Violine, und Professor Otto Becker, Orgel, mitwirkten. Im Mittelpunkt des Programms stand der Name des gelehrten Kontrapunktikers und Verfechters der Vokalmusik, der dem Verein den Namen verlieh; es wurden die Motetten op. 34 No. 1 und 3 und zwei Psalmen von ihm ausgeführt. Ausserdem Werke von Bach, Händel, Bortniansky, Rheinberger, Wangemann, Otto Becker u. a.

Ein Richard Strauss-Fest in München ist für den Sommer 1910 geplant. An dramatischen Werken sollen das Jugendwerk „Guntram", ferner „Feuersnot", „Salome" und „Elektra" unter Heranziehung der hervorragendsten Bühnengrössen zur Aufführung gelangen. Ein Ueberblick über Strauss' symphonisches Schaffen wird in drei grossen Chor- und Orchesterkonzerten geboten. Die Vorarbeiten sind schon weit vorgeschritten und versprechen einen vollen Erfolg, zumal die Veranstaltung in der Zeit der nächstsommerlichen Oberammergauer Passionsspiele gedacht ist.

Nummer 97 der „Mitteilungen" von Breitkopf & Härtel, Leipzig, bringt als Titelseite die Ankündigung von drei neuen Werken Christian Sinding's, deren eines (die Sonate für Violine und Klavier) die No. 3000 der Volksausgabe Breitkopf & Härtel trägt. Sinding's Name erscheint hier zum ersten Male in der grossen Reihe moderner Meister, die in dieser Kollektivausgabe mit ihren besten Werken vertreten sind. Auf Seite 2 berichtet Sinding selbst in humorvollen Worten, wie er die musikalische Laufbahn begonnen hat. Ihm folgt Edgar Tinel, der Meister des geistlichen Musikdramas, mit Berichten über die Aufführungen seiner dramatischen Legende „Katharina", Carl Reinecke mit der Ankündigung des neuesten Bandes der Kinderlieder, August Enna mit Klavierkompositionen für die Jugend. Von Pergolese's „Stabat mater" hat Gustav Schreck die Partitur nach der Photographie des Originals revidiert. Ausser Pergolese ist die musikalische Renaissance u. a. durch Berichte über Böhm's „Kantate", Schütz' neuaufgefundenes „Weihnachtsoratorium", Scheidemantel's Bearbeitung von Mozart's „Cosi fan tutte" (Dame Kobold), Mozart's grosse „C-moll-Messe" vertreten. Ferner sind Nachrichten über wertvolle musikalische und musikliterarische Erscheinungen Oesterreichs, Amerikas, Belgiens, Englands, Frankreichs, Italiens, der Niederlande und Russlands anzutreffen.

Bücher und Musikalien.

R. Johne: „Das Musik-Diktat".

F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Das kleine Werk ist nicht neu, es erschien bereits vor neun Jahren, zu einer Zeit, als man eben erst anfing, der Pflege des Musik-Diktats grössere Aufmerksamkeit zu schenken. Seitdem hat sich die Bedeutung des Musik-Diktats mehr und mehr herausgestellt, es gehört jetzt bereits auf vielen Anstalten zu den obligatorischen Fächern. Neue Uebungswerke wurden geschrieben, verschiedene Lehrmethoden sind aufgetaucht. Wenn wir heut auf das obige Werk aufmerksam machen, so geschieht es, weil es in seinem schlichten Aufbau, seiner klaren Uebersichtlichkeit und leichten Verständlichkeit kaum von einem der späteren Werke übertroffen ist und in seiner Verbindung von Text

und Beispiel auch weniger geübten Lehrern die Möglichkeit bietet, sich in die Materie einzuarbeiten. Die Methode des Verfassers geht von dem stufenweisen Intervall-Singen und -Schreiben aus, — andere legen den Akkord zugrunde —, ich masse mir hier kein Urteil an, mit welcher Grundlage das Ziel schneller und sicherer erreicht wird. Mit dem Erkennen der Tonleiterintervalle, der Klangunterschiede ihrer Tetrachorde beginnt der Unterricht; die ersten Uebungen sind rhythmenlos, dann wird zuerst ein bestimmtes rhythmisches Motiv durch das ganze Beispiel eingeführt, die Zählzeiten hat der Schüler von Beginn an selbst herauszufinden und einzutragen. Ausser den grundlegenden Treffübungen sind die systematischen Uebungsbeispiele der Literatur entnommen, und zwar mit möglichster Ausschaltung der bekannten. Erst nachdem alle Intervallschritte in Vorübungen und Melodien in stetig reicher kombinierten Rhythmen geübt und gefestigt sind, treten die harmonischen Uebungen ein, die mit Akkorden und im zwei- und dreistimmigen Satz geübt werden. — Wir weisen auf das aus praktischer Erfahrung heraus geschriebene Werk eindringlich hin, es dürfte vielen in dem ziemlich mühseligen Unterrichtsgange eine helfende Hand bieten.

Walter Niemann: „Jugend-Album". 3 Bände.
C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Wir finden in den 3 Bänden, je 20—25 Seiten stark, eine Auslese hübscher Vortragsstücke für die Jugend vereinigt, sie sind progressiv geordnet, revidiert und für den Unterricht neu bearbeitet. Bekannte Jugendkomponisten und Jugendlehrer sind vertreten, u. a. Julius Handrock, der so viele melodiöse und instruktive Rondeau's und Scherzo's für die Jugend schrieb, Oskar Bolck, Paul Hiller, Edmund Parlow, die der Jugend so manches anmutige Stück gewidmet, auch Nicolai v. Wilm ist mit einer ansprechenden Gavotte anzutreffen. Stehen die Stücke auch nicht alle durchweg auf gleicher musikalischer Höhe, so ist dennoch kein einziges darunter, dessen Aufnahme man beanstanden könnte; der überwiegende Teil bietet gutes, verwertbares Vortrags- und Unterrichtsmaterial. Die progressive Ordnung ist sehr zu loben und zeugt von grosser pädagogischer Einsicht, das Gleiche gilt von dem Fingersatz, der Phrasierung und den dynamischen Bezeichnungen, die sich ganz dem Auffassungsvermögen der Jugend anschliessen. Die hübsch ausgestatteten Bände, die sich ausserdem durch schönen klaren Stich und Druck auszeichnen, seien hiermit warm empfohlen.

Karl Zuschneid: „Chopin-Auswahl".
Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Der vorliegende Band vereinigt 30 Kompositionen Chopin's, und zwar hat es sich der Herausgeber angelegen sein lassen, seine Auswahl einmal unter anderem Gesichtspunkt zu bieten, als ihn die vorhandenen Anthologien zeigen, die gewöhnlich die besonders berühmten Stücke ohne Rücksicht auf den Schwierigkeitsgrad vereinen. Zuschneid's Sammlung bringt Chopin's leichteste Stücke, d. h. soweit man bei Chopin überhaupt von „leicht" sprechen kann, jedenfalls sind alle die Kompositionen, die virtuoses Spiel erfordern, ausgeschlossen. Die Sammlung ist in folgende Kategorien geteilt, von denen jede einzelne nach dem ungefähren Schwierigkeitsgrade geordnet ist: 1. Walzer (6), 2. Nocturnes (5), 3. Préludes (4), 4. Polonaisen (2), 5. Mazurkas (13), den Beschluss macht der Trauermarsch aus der Sonate op. 35. Die Stücke sind aufs gründlichste nach den besten Ueberlieferungen revidiert und bearbeitet, die Phrasierung ist klar und übersichtlich, den Verzierungen und ihren Ausführungen wurde ausserordentliche Sorgfalt zugewandt. Dieser Chopin-Band ist für alle, die eine progressive Einführung in Chopin's poesievolle Welt erstreben, sehr warm zu empfehlen, wir möchten noch hinzufügen, dass sich auch die äussere Ausstattung durch Papier und Druck dem schönen Inhalt würdig anschliesst.

Anna Morsch.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

In der vorigen Nummer des „Kl.-L." erschien eine vorläufige kurze Notiz über die am 16. Oktober stattgefundene General-Versammlung des Musikpädagogischen Verbandes. Nachstehend folgt der ausführliche Bericht.

Die diesjährige General-Versammlung erledigte nur die satzungsgemässen rein geschäftlichen Angelegenheiten, es galt Raum und Zeit für den Vortrag des Reichstagsabgeordneten, Amtsgerichtsrat Lattmann, zu gewinnen; deshalb wurden einige wichtige Verwaltungsangelegenheiten, deren Durchberatung eine längere Zeit beanspruchen wird einer demnächst stattfindenden ausserordentlichen General-Versammlung vorbehalten.

Nach Eröffnung teilte Prof. Kulenkampff die Amtsniederlegung des bisherigen Vorsitzenden, Herrn Professor Xaver Scharwenka, und die Gründe mit, die ihn zum Rücktritt gezwungen.

Er führte folgendes aus:

„Es wird Ihnen allen bekannt sein, dass Herr Professor Xaver Scharwenka sein Amt als I. Vorsitzender niedergelegt hat und aus dem Verbande ausgeschieden ist. Der Grund liegt darin, dass

das Direktorium des Konservatorium Klindworth-Scharwenka dem Vorstande vor einiger Zeit seinen Austritt anzeigte. Das Direktorinm dieses Instituts besteht ans drei Herren, von denen zwei: Professor Philipp Scharwenka und Kapellmeister Robitschek auf den Austritt bestanden. Dieser Majorität gegenüber war das entgegenstehende Votum Prof. Xaver Scharwenka's nicht ansschlaggebend, und so erfolgte der Austritt. Ueber diesen selbst möchte ich folgendes sagen: Die Herren wollten in mannigfachen Fällen eine Praxis ausgeübt sehen, die sich nach unserer Ueberzeugnng nicht mit den Satzungen vereinigen liess, da sie auf Gewährung von Sondervorrechten hinausgelaufen wäre. Die Herren beanspruchten, wie sie sich selbst ausdrückten, „gewissermassen einen Staat im Staate zu bilden", und als der Vorstand diesen Ansprüchen entgegentrat, erklärten sie sofort ihren Austritt. Wir haben es nicht an Bemühungen fehlen lassen, um einen Ausgleich herbeizuführen, der uns Professor Xaver Scharwenka erhalten konnte. sie sind leider gescheitert, so sehr Professor Scharwenka selbst es bedauert, zu diesem Schritt gezwungen worden zu sein. Ich bin überzeugt, Sie alle teilen mit dem Vorstande das schmerzliche Bedauern, dass der um unsere Bestrebungen hochverdiente Mann sich von uns hat trennen müssen, ebenso aber bin ich überzeugt, Sie teilen mit nns die Empfindnng warmer Dankbarkeit für alles, was er für den Verband geleistet hat."

Prof. Kulenkampff berichtete ferner, dass er auf den Wunsch des Vorstandes den Vorsitz provisorisch übernommen habe, dass Professor Egidi ebenso in seinen bisherigen Posten als II. Vorsitzender eingetreten sei nnd dass der Vorstand den Beirat, da auch Frau Anna Wüllner ausgeschieden sei, durch die Herren Hofkonzertmeister Max Grünberg und Hofpianist José Vianna da Motta ergänzt habe.

Anschliessend daran gab er der Trauer Ausdrnck über den Verlust, den der Verband durch den Tod zweier seiner Mitglieder, des Professor Dr. Emil Bohn und Pianist Robert Ludwig, beide zu Breslau, erlitten hat. Die Versammlnng ehrte das Andenken der Verstorbenen durch Erheben von den Sitzen. Es folgte der Jahresbericht, durch die erste Schriftführerin, Frl. Anna Morsch, erstattet. Der Bericht knüpfte an die Beschlüsse der ausserordentlichen General-Versammlung, 17. Oktober 1908, an. Die neuen Aufnahme-Bestimmnngen und die Streichung des Ansnahme-Paragraphen, von dem damaligen Vorsitzenden beantragt, hatten im Mittelpnnkt derselben gestanden. Die Folgen machten sich nach verschiedenen Richtnngen geltend. Einige Anstalten traten aus, mit andern war zu unterhandeln, der überwiegende Teil nahm die Neuerung ohne weiteres an. Es erging, zur Klarstellnng der Sachlage, ein Rnndschreiben an Seminarleiter und Privatlehrer, die Schulzeugnisse der gesamten studierenden Zöglinge zur Revision einzusenden. Die neuen Aufnahme-Bestimmungen traten am 1. April d. J. in Kraft. Laut § 4 sind die Anmelde-Papiere: Lebenslauf, Gesnndheitsattest und der Nachweis der erworbenen Schnlbildung vor der Aufnahme der Bewerber der Zulassungs-Kommission für die Prüfnngen des Musikpädagogischen Verbandes einznreichen. Ueber die Vollgültigkeit der Schulzeugnisse entscheidet das Gntachten der gewonnenen Sachverständigen. Zur Erleichternng des geschäftlichen Verkehrs sind besondere Formulare gedruckt und durch die Geschäftsstelle zu beziehen.

Die vielen für dieses Jahr gemeldeten Prüfnngen, oft mit zwei bzw. nur einem Schüler, führten znr Kombination der Prüfungen; ebenso wie früher eine Höchstzahl von Zöglingen für einen Prüfnngstag bestimmt, so wurde jetzt eine Minimalzahl festgesetzt, unter der keine Prüfung mehr abgehalten werden kann. Die Prüfungsgebühr, die von vornherein zur Deckung der Unkosten für die Verbandskasse bestimmt war, in den ersten Jahren jedoch den Seminarleitern, quasi als Aequivalent für die ihnen bei der Umgestaltung der Seminare entstandenen Unkosten, überlassen wurde, wird jetzt bei den beständig wachsenden Unkosten für die Prüfungen von den Zöglingen an die Verbandskasse gezahlt; dieselbe übernimmt dafür die Lieferung sämtlicher Prüfungsformnlare, die Honorierung der Kommissare, die Kosten für Ansfertigung der Reifezeugnisse und Diplome. Ueber den erfreuenden Fortschritt der Prüfnngen konnte berichtet werden. Im Frühjahr ist vom Vorstande zur Propaganda seiner Bestrebnngen eine Schrift: „Die künstlerische und pädagogische Ausbildnng der Musiklehrerin" an 703 Leiter und Leiterinnen von höheren Mädchenschulen zur Verteilung an Schüler und Eltern gesandt. Sie wurde mit grosser Sympathie aufgenommen, die Nachbestellungen waren so zahlreich, dass die erste Auflage von 2000 Exemplaren sofort vergriffen war und eine zweite, ebenso hohe, hergestellt werden musste. Infolgedessen wurde der Versand im Herbst wiederholt, die Schrift wird fortlaufend begehrt.

Es liegt in der Absicht des Vorstandes, öfter mit kleinen Flugschriften an das Publikum herantreten. Auf den Verbandstagen des Allg. Wohlfahrtsverbandes, April und September, war der Verband durch Delegierte vertreten. Zweimal ist der Vorstand in diesem Jahre an die Behörden herangetreten, einmal an den Bundesrat mit der Bitte, da eine Novelle des Reichsversicherungsgesetzes vor der Tür steht, um einen Zusatz zu dem Paragraphen, welcher die Arbeitgeber zur Zahlung des halben Betrages der Invalidenmarken verpflichtet; das zweitemal an das Kultusministerium, dem er die auf dem vorigen Kongress von den Schulgesanglehrern gefasste Resolution mit einem Anschreiben einreichte. Zu weiterem Vorgehen an das Kultusministerinm soll

der sich anschliessende Vortrag dienen, die Bitte wegen des Befähigungsnachweises der Musiklehrenden wird zur Widerholung kommen. Die Erstrebung des staatlichen Schutzes bliebe nach wie vor das Endziel des Verbandes.

Frl. Maria Leo legte Protest dagegen ein, dass der Vorstand so einschneidende Petitionen, wie die an den Bundesrat, eigenmächtig einreiche, ohne die Mitglieder zu befragen. Sie erhebt Einspruch dagegen, den Paragraphen des Invalidengesetzes zunutzen der Pensionszuschusskasse verändern zu wollen, da, wie sie erklärt, die Musiklehrerinnen der Musiksektion, sowie der Allg. Deutsche Lehrerinnenverein sich gegen diesen Modus ausgesprochen hätten. In ihren weiteren Ausführungen gebrauchte sie den Ausdruck „Schmugroschen der Musiklehrerinnen".

Herr Professor Kulenkampff erwidert, dass der Vorstand laut § 14 seiner Satzungen das Recht besässe, solche Eingaben ohne Umfrage bei den Mitgliedern zu machen und verliest den betr. Passus der Satzungen. Frl. Morsch fügt hinzu, dass vor der Einreichung Rücksprache mit Mitgliedern des Bundesrates genommen worden und die Fassung der Eingabe mit ihrem Einverständnis erfolgt sei.

(Schluss folgt.)

Die **„Sektion der Musiklehrerinnen"** zu Posen, welche sich im vorigen Jahre an den dortigen „Provinzial-Lehrerinnen-Verein" angegliedert hat, eröffnete ihren diesjährigen Vortragszyklus mit einem „Literarisch-musikalischen Wagner-Abend". Die Schriftführerin der Vereinigung begann mit der Vorlesung von Bruchstücken aus „Richard Wagner's gesammelten Schriften", u. a.: „Was ist deutsch?", „Dem Königlichen Freunde", „Bayreuth", „Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schoen". Daran schlossen sich von Mitgliedern der „Sektion" ausgeführte musikalische Darbietungen; Klaviervorträge, Lieder, Liszt's „Rienzi-Fantasie" und zum Schluss der „Chor der Friedensboten" aus Rienzi.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Ludwigkirchstr. 12.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Mathilde Parmentier
Gesangunterricht — Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2
(Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dagobert Löwenthal
Geigen-Pädagoge. Unterricht nach physiologischen Grundsätzen. Ensemble-Spiel.
Berlin W., Uhlandstrasse 159.

Elly Hagen, Gesanglehrerin
Schule Siga Garsó
Friedenau-Berlin, Wilhelmshöherstr. 18/19
Sprechst. täglich 9—10 Uhr Vorm.

Theodor Schönberger, Pianist
Hauptlehrer für Klavierspiel
am Stern'schen Konservatorium der Musik.
S.W. 11, Luckenwalderstrasse 11 I.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I. — von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg,
Oranienstr. 17.
Ausbildung im höheren Klavierspiel nach Deppe'schen Grundsätzen.

Prof. Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. Semesterbeginn: April und Oktober. Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor Ph. Schmitt, Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Ausbildung im Gesang
Hygienische Sprechkurse
(n. A. Kuypers)
BERLIN W., Pragerstr. 35

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Charlottenburg, Kantstr. 88. — Halensee, Georg Wilhelmstr. 2, Gartenhaus. Sprechstunde. Mittwoch und Sonnabend 3—5 Uhr.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1 b.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

Der Klavier-Lehrer.

Musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst.

Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine

zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart,

und des Musikpädagogischen Verbandes. E. V.

Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur.

• • Erscheint monatlich zweimal. • • Preis vierteljährlich bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, Post-Anstalten 1,50 Mk., bei direkter Zusendung unter Kreuzband pränumerando 1,75 Mk., Ausland 2 Mk.

Redaktion: **Anna Morsch**

Berlin W.,

Ansbacherstrasse 37.

Inserate werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen wie vom Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin, W. 50, Ansbacherstr. 37, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1909.** **XXXII. Jahrgang.**

Was dürfen wir in der Frage des Befähigungsnachweises der Musiklehrer von der Regierung verlangen?

Von

Wilhelm Lattmann.

(Fortsetzung.)

Inzwischen setzte mit dem Jahre 1903 der „Musikpädagogische Verband" mit seiner zielbewussten, rastlosen Tätigkeit ein. Immer mehr war den Führern des Musiklehrerstandes das Bewusstsein der Notwendigkeit und der Bedeutung einer möglichst geschlossenen, stosskräftigen Organisation gekommen. Die erfolgreiche Organisationsarbeit anderer Stände wurde Beispiel und diente zur Anfeuerung. Das Mahnwort, das in dem vorhin erwähnten Einleitungsaufsatze in die Bewegung geworfen war: „Beharrlichkeit führt zum Ziel" wurde beherzigt und zunächst auf dem Wege der Selbsthilfe durch die Einrichtung freiwilliger Prüfungskommissionen kräftig betätigt. Und auf Grund von gewissenhaft gesammelten Erfahrungen erging dann 1907 an das Ministerium die letzte Petition:

„eine Kommission bestehend aus Regierungsbeamten und Fachmännern berufen zu wollen, welche die Organisation des Musikpädagogischen Verbandes, seine Prüfungs-Ordnung, die Protokolle über die stattgefundenen Prüfungen, die sonstigen Einrichtungen einer genauen Prüfung unterzieht, sie unter staatliche Kontrolle stellt und den berufenen Prüfungskommissaren amtliche Befugnisse erteilt."

Eine endgültige Antwort ist auch hierauf noch nicht erfolgt, aber, soweit ich unterrichtet bin, schweben die Verhandlungen noch. Inzwischen ist endlich auf eine andere Eingabe ein die Stellung der Staatsregierung zu jener alten Kabinettsordre klarstellender Erlass des Ministers ergangen. Im März 1906 wandte sich der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes mit nachstehender Eingabe an den Königl. Polizeipräsidenten:

„Der unterzeichnete Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes gestattet sich, Ew. Hochwohlgeboren Folgendes ergebenst vorzutragen: Der Verband hat sich die Hebung und

Förderung des Musiklehrerstandes zur Aufgabe gestellt und ist in Verfolgung dieser Ziele der Ueberzeugung geworden, dass die heute so vielfach bestehenden traurigen Verhältnisse im Unterrichtswesen der Musik hauptsächlich in mangelnder technischer und wissenschaftlicher Ausbildung der Lehrenden begründet sind. Am krassesten tritt dies bei den massenhaft entstehenden Musikschulen und sog. Konservatorien in die Erscheinung. Jeder auch nur oberflächlich und vor allem einseitig gebildete Musiker glaubt sich berechtigt, ein Konservatorium „für alle Zweige der Tonkunst“ unter oft schamloser Reklame zu eröffnen. Der in solchen Instituten erteilte Unterricht ist nicht nur geeignet, den gesamten Musiklehrerstand herabzusetzen und zu schädigen, sondern vor allem einer erspriesslichen Entwicklung der öffentlichen und privaten Kunstausübung entgegen zu arbeiten.

Wir erlauben uns nun die ergebene Bitte, eine Prüfung der Frage veranlassen zu wollen: ob die bestehenden gesetzlichen Bestimmungen oder polizeilichen Verfügungen eine Handhabe bieten würden, um die Errichtung von Musikschulen und Konservatorien von einer vorherigen staatlichen Prüfung abhängig zu machen?

Wir gestatten uns anbei auf einen Erlass der königl. Regierung zu Köln vom 17. Januar 1884 hinzuweisen, in welchem, unter Bezugnahme auf die Bekanntmachung im Amtsblatt vom 31. Juli 1841, Seite 228, No. 423

„für alle Musiklehrer, welche Privatunterricht in Musik gewerbsmässig erteilen wollen“

eine Prüfung vor einer behördlich ernannten Kommission vorgeschrieben wird, sowie ferner noch auf die Staatsministerial-Instruktion vom 31. Dezember 1839, betreffend die Beaufsichtigung der Privatschulen, Privaterziehungsanstalten und Privatlehrer.

In Hochachtung
der Vorstand
des Musikpädagogischen Verbandes.“

Darauf teilte der Polizeipräsident am 11. Februar 1908 folgenden Ministerialerlass vom 16. Januar 1908 mit:

Berlin W. 64, den 16. Januar 1908.

Auf den Bericht vom 4. April vorigen Jahres — IV No. 1841 II — betreffend die Erteilung von Unterrichtserlaubnisscheinen an Musiklehrer.

„Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Bestimmungen der Allerhöchsten Kabinettsordre vom 10. Juni 1834 und der dazu erlassenen Ministerialinstruktion vom 31. Dezember 1839 auch auf Privatanstalten für den Unterricht in der Musik und in der Tanzkunst, sowie auf Privatlehrer dieses Faches zu beziehen ist, wie dies auch in dem Erlasse vom 5. Juli 1841 — Min.-Bl. für die innere Verwaltung Seite 218 — zum Ausdruck gebracht ist. Die genannten Bestimmungen sind jedoch nicht in dem Sinne zu verstehen, dass es Pflicht der Aufsichtsbehörden wäre, darauf zu dringen, dass in den fraglichen Gegenständen nur von konzessionierten Lehrern Unterricht erteilt wird. Nach Lage der Verhältnisse erscheint ein so weitgehendes Eingreifen in den Unterrichtsbetrieb dieser Gegenstände zurzeit nicht erforderlich. Vielmehr bin ich damit einverstanden, dass es im allgemeinen bei der bisherigen Praxis bis auf weiteres das Bewenden behält. Immerhin wird es sich empfehlen, in Fällen, in welchen die Errichtung eines Musikinstitutes beabsichtigt wird, von vornherein das Augenmerk darauf zu richten, dass diejenigen Persönlichkeiten, welche die Leitung des Instituts übernehmen, sowohl in sittlicher Beziehung als auch nach ihrer Vorbildung für diese Tätigkeit geeignet sind. Sollten in dieser Hinsicht Bedenken bestehen, so wird von der den Aufsichtsbehörden durch die Allerhöchste Kabinettsordre vom 10. Juni 1834 und die Ministerial-Instruktion vom 31. Dezember 1839 erteilten Befugnis Gebrauch zu machen sein.“

Ich muss gestehen, dass ich in meinem Leben schon Ministerialverfügungen gelesen habe, die klarer und präziser abgefasst waren und weniger „jedochs“, „vielmehrs“ und „immerhins“ enthielten. Es gehört ein genaues Studium jedes einzelnen Satzes, ja Wortes dazu, um zu wissen, was der Minister wirklich will, was wir auf Grund dieses Erlasses von den Behörden verlangen können. Da ist z. B. die Rede von „der bisherigen Praxis, bei der es im allgemeinen bis auf weiteres sein Bewenden behält.“ Ja, welche Praxis denn? Die von Merseburg und Düsseldorf oder die von Berlin? Sie ist ja ganz verschieden geübt. Dann aber scheint mir vor allem die ministerielle Interpretation jener alten Kabinettsordre und Instruktion nicht zweifelsfrei zu sein. Die Bestimmungen dieser werden so ausgelegt, dass die Aufsichtsbehörden nicht die Pflicht hätten, darauf zu dringen, dass nur von konzessionierten

Lehrern Musikunterricht erteilt werde, sondern nur die Befugnis, Nachweisungen über sittliche und auch wissenschaftliche Qualifikation zu verlangen, — mit andern Worten, dass nicht ohne weiteres und allgemein ein Nachweis, ein Erlaubnisschein obligatorisch sei, aber durch die einzelnen Aufsichtsbehörden für ihre Bezirke oder für einzelne Institute und Personen verlangt werden könne. Abgesehen von dem grundsätzlichen Bedenken gegen eine solche, der verschiedenen, ja willkürlichen Handhabung der Staatsaufsicht Tor und Tür öffnenden Auslegung widerspricht diese meiner Ansicht nach auch dem klaren Wortlaut der Kabinettsordre selbst. Diese lautet:

Kabinettsordre vom 10. Juni 1834, betr. Aufsicht des Staats über Privatschulen und Privatpersonen, welche sich mit dem Unterrichte und der Erziehung der Jugend befassen:

„ich habe mich bewogen gefunden, ... festzusetzen, dass ohne das Zeugnis der örtlichen Aufsichtsbehörde keine Schul- und Erziehungsanstalt errichtet, auch ohne dasselbe niemand zu Erteilen von Lehrstunden als einem Gewerbe zugelassen werden darf."

Das ist klipp und klar zwingendes Gesetz. Die Kabinettsordre lässt auch keine Ausnahme zu. Die zur Ausführung dieser Ordre ergangene Instruktion vom 31. Dezember 1839 bestimmt Einzelheiten über die Art und Weise, wie der Staat die Aufsicht zu üben hat. Hier werden Unterschiede gemacht über den Inhalt des beizubringenden Befähigungsnachweises, je nachdem es sich um Institute oder Einzelunterricht handelt, je nachdem es sich um Fächer handelt, die zum Kreise der öffentlichen Schulen gehören oder nicht, je nachdem Privatlehrer oder an öffentlichen Schulanstalten beschäftigte Sprach-, Musik- und Zeichenlehrer Privatunterricht geben wollen (die öffentlichen Lehrer sind ohne weiteres „für befähigt zu erachten, Privatunterricht zu erteilen, sie bedürfen keines besondern Erlaubnisscheins"), aber ich kann kein einziges Wort finden, das der Kabinettsordre den zwingenden Charakter genommen hätte. Dazu wäre eine Ministerialinstruktion auch wohl nicht in der Lage gewesen. Zum Ueberfluss ist aber am 1. Juli 1841 an sämtliche Regierungen eine besondere Zirkularverfügung ergangen, in der ihnen aufgegeben wird: „auch auf Musiklehrer die Instruktionsbestimmungen anzuwenden und solche demgemäss anzuhalten, dass sie nach den §§ 14 und 15 den Erlaubnisschein zur Erteilung des Privatunterrichts nachsuchen müssen." Ferner habe ich hier eine Zirkularverfügung an sämtliche Kgl. Regierungen, betreffend die Erlaubnis für Militärmusiker zum Privatunterricht vom 15. Oktober 1842. Sie lautet:

„Mit der von der Königlichen Regierung in dem Berichte vom 11. Mai cr. entwickelten Ansicht, dass die Bestimmung der Instruktion vom 31. Dezember 1839 (Minist.-Blatt, Jahrgang 1840. S. 94 ff.) wegen Beaufsichtigung des Privat-Schulwesens, wonach diejenigen Personen, die in Gegenständen unterrichten wollen, welche in den verschiedenen Schulen nicht gelehrt werden, ihre sittliche Tüchtigkeit bei der Orts-Schulbehörde näher darzutun haben, auch auf die Militär-Musiker, welche Unterricht in der Musik erteilen wollen, angewendet werden müsse, einverstanden, bin ich wegen dieses Gegenstandes mit dem Königlichen Kriegsministerium in Kommunikation getreten. Dasselbe hat sich gleichfalls jener Ansicht angeschlossen und nur bevorwortet, dass die Ausstellung des in Rede stehenden Nachweises auf die Militär-Vorgesetzten der Militär-Musiker zu beschränken sei. Da hiergegen nichts zu erinnern ist, so habe ich das gedachte Königliche Ministerium unterm heutigen Tage ersucht, in diesem Sinne das Erforderliche an die Militärbehörden zu verfügen."

Berlin, den 15. Oktober 1842.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

Eichhorn.

(Schluss folgt.)

Musikalische Herzenswünsche.

Von

Dr. Karl Storck.

(Schluss.)

Das grosse Verlangen nach heiterer Unterhaltung durch Musik ist aber nun einmal vorhanden und es wird befriedigt; aber wie? Ueberall hat sich diese Pseudokunst einge-

schlichen. Noch niemals hat die Operette, die man schon vor dreissig Jahren endgültig tot glaubte, im öffentlichen Kunstleben einen so breiten Raum eingenommen, wie jetzt. Bedenkt man das Mindestmass von Geist und Witz, die lendenlahme Satire, die überallher zusammengestohlene und schülermässig gearbeitete Musik der erfolgreichsten Operetten der Gegenwart, so fasst man sich beschämt an die Stirn, wie es möglich ist, dass Tausende und Abertausende dabei ihre Unterhaltung finden können.

Den Musikhistoriker aber erfasst ein tiefes Gefühl der Beschämung gegenüber der Vergangenheit. Das ist es. Wir sprechen hier nicht von einem Utopien, wir haben das alles gehabt. Wir hatten bereits eine echte musikalische Kultur; denn die wird nicht ausgemacht von den grossen Konzerten, von einem Massenbetriebe in Konzertsälen. Und ob das die vornehmsten Konzerte sind, ob die Neunte Sinfonie Beethoven's aus einer festtäglichen Darbietung zu einem Repertoirestück herabgewürdigt wird; ob Dutzende von Kammermusikvereinigungen die letzten Quartette Beethoven's und die herbstrenge Musik eines Brahms so oft aufführen, dass sie, wenn sie nicht zur Virtuosenmode gehören, vor leeren Bänken spielen müssen: das alles ist kein Zeichen von Musikkultur. Auch die ungeheure Pflege der Werke Richard Wagner's in unserem Bühnenspielplan ist so lange nicht mit voller Freude zu begrüssen, als dieses Ueberwiegen einer ernsten, durchweg als Festspiel gedachten Musik auf der anderen Seite mit der Unmasse unwürdiger Possenkunst bezahlt werden muss, weil die vornehme und feine Unterhaltungskunst fehlt.

Wer sieht, wie sich zu jeder Gelegenheit, Musik im Freien zu hören, die Massen herandrängen: wie die Biergärten, in denen eine Kapelle spielt, von solchen umlagert sind, denen das Glas Bier zu teuer ist, das sie drinnen verzehren müssen; wer in jeder Sommerfrische erfahren muss, wie dankbar auch der Gebildete für eine heitere Musikstunde ist und dagegen nun abwägt, wie all diesen Hungrigen Steine statt Brot geboten werden, — dem muss es sich schmerzlich aufdrängen, dass in einer Zeit, für die Ausrufe wie „Kunst dem Volke“ und „die Kunst der Strasse“ zu abgebrauchten Schlagwörtern geworden sind, die nächstliegende Gelegenheit, dem Volke Kunst zu geben, unbenutzt bleibt. Musikalische Darbietungen grösseren Stils im Freien haben wir eigentlich gar nicht mehr. Gelegenheiten wie diejenigen, für die Händel seine „Feuermusik“ und „Wassermusik“ schrieb, werden heute gar nicht mehr geschaffen. Aber auch die bescheideneren Formen, für die unsere Meister des 17. und 18. Jahrhunderts ihre zahlreichen Festmusiken schrieben, fehlen heute. Diese instrumentale Strassenmusik steht gleich am Beginn der ganzen Instrumentalmusik. Der Venezianer Giovanni Gabrieli schrieb für derartige Gelegenheiten seine glänzenden Festsonaten. Dieser Zweig musikalischen Schaffens ist jetzt völlig abgestorben. Was ist früher an schönen Serenaden, an Gartenmusiken geschrieben worden! Das alles fehlt. Und nicht etwa, weil das Bedürfnis danach nicht vorhanden wäre, sondern lediglich infolge der einseitigen Entwicklung unserer öffentlichen Musik als Konzertsaalmusik, wozu im grossen Masse die sozialen Einrichtungen beigetragen haben.

Ebenso ist eigentlich seit der Zeit unserer Klassiker jene Art von Kammermusik abgestorben, die für gute Dilettanten ausführbar war und in der Kammermusik bis zu Haydn weitaus den grössten Platz einnahm. Der Schaden, den dieses Fehlen eines geselligen Musizierens anrichtet, ist kaum abzusehen. Denn damit hängt aufs innigste zusammen die Einseitigkeit unseres heutigen Musizierens, das fast ganz dem Klavierspiel anheimgefallen ist. Alle anderen Instrumente werden von Dilettanten kaum mehr gepflegt. Damit ist auch das Dilettantenorchester, das früher selbst noch auf kleineren Dörfern möglich war und etwa die Kirchenmusik verschönte, verschwunden.

Man kann den Zustand einfach dahin zusammenfassen, dass wir eine wirklich künstlerische einfache Musik überhaupt nicht mehr haben. Unsere Komponisten haben völlig verlernt, einfach zu schreiben; sie denken immer nur an den Konzertsaal, immer nur an den Virtuosen. Das hat nun nicht nur äussere schädliche Folgen, sondern auch innere. Denn nicht alle unsere Komponisten sind tiefsinnige Leute geworden, nicht alle denken nur in so grossen Gedanken, dass sie immer das grosse Format des Ausdrucks brauchen, das sie jetzt anwenden. Die verhängnisvollste Erscheinung, dabei die häufigste unseres ganzen modernen musikalischen Schaffens, ist das Missverhältnis zwischen Inhalt und Form. Ein karger Inhalt wird

in grossen Formen ausgesprochen, kleine musikalische Gedanken werden durch das Wie des Vortrags aufgeblasen. Das alles wird letzterdings zu einer verlogenen Kunst. Vor allem fehlt dieser ganzen Kunst die Natürlichkeit.

Hier heisst es umkehren. Diese Umkehr ist möglich, sobald nur der Wille dazu da ist. Der Wille muss sich einstellen, sobald unseren schaffenden Musikerkreisen die richtige Einsicht von der Aufgabe ihres künstlerischen Schaffens kommt. Auf allen anderen Kunstgebieten hat dieser Wandel bereits begonnen. Ich erinnere an die bildende Kunst, wo die Zeiten vorbei sind, in denen nur die grosse Historie, die gewaltige Komposition für künstlerisch gegolten hat. Durch die richtige Auffassung der Verhältnisse von Kunst und Leben sind in der bildenden Kunst Tausende von Kräften frei geworden für das sogenannte Kunstgewerbe. Schafft uns auch in der Musik Gebrauchskunst, eine feine, vornehme Unterhaltungskunst in Formen, deren Beherrschung dem guten Dilettanten möglich ist.

Man spricht seit einigen Jahren immer mehr von einer Musikrenaissance. Diese hängt aufs innigste zusammen mit der Musikgelehrsamkeit. Die Musikforschung hat in steigendem Masse die vor der klassischen liegende Zeit durchforscht. Die grosse Kunst unserer Klassiker hatte sich wie ein ungeheurer Bergwall zwischen uns und die vorangehende Zeit geschoben und hat so mehreren Geschlechtern die Aussicht in ein herrlich bebautes Gartenland verdeckt. Nach einem ähnlichen Gartenlande sehnt sich die heutige Zeit. Denn so gewaltig und gross Dolomitenhöhen sind, darin wohnen kann man nicht. So sammeln Musikgelehrte in zahlreiche dicke Bände die kostbarsten Schätze jener älteren Musik, praktischer veranlagte Musiker und Musikverleger machen durch Bearbeitungen diese ältere Musik den Kreisen der Spieler zugänglich. Nun gibt es manchen Musiker, der auf unsere obigen Darlegungen antworten möchte: Die von euch verlangte Musik ist da; belebt aufs neue diese alte Musik, dann habt ihr, was ihr braucht! Dem ist aber nicht so. Nach einer Musikrenaissance verlangen wir alle. Und jene ältere Musik soll befruchtend wirken, soll der Ausgangspunkt dieser Musikrenaissance sein. Aber nicht die einfache Wiederbelebung des Alten, auch nicht die Kopie des Alten kann uns das geben, was wir brauchen. Gerade die Kunst des Alltags muss immer eine neue Kunst sein, die der jeweiligen Art des Empfindens entspricht, die Ausdruck unseres Lebens ist. Aber dieser Ausdruck sei einfach, sei so, dass er verstanden werden kann. Sonst wird der jetzt scheinbar so stolze Bau unseres öffentlichen Musiklebens eines Tages zusammenbrechen, weil der Unterbau zermürbt ist.

XXII. deutscher evangelischer Kirchengesangvereinstag in Dessau.

Die 22. Tagung des deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins fand am 18. und 19. Oktober in Dessau, vereint mit der Jubelfeier des Herzoglichen Singechors statt. Das Fest begann mit einer Sitzung des Zentralausschusses unter Leitung des Prälaten D. Dr. Flöring aus Darmstadt. Er erstattete den Bericht über das verflossene Geschäftsjahr. Der Verein umfasst danach 24 Landes- und Provinzialvereine, zwei Ortsvereine in Stettin und Malchin, zusammen 2200 Ortskirchenchöre und etwa 70—80 000 Sänger und Sängerinnen. Seit zwei Jahren, wo die letzte Statistik erhoben wurde, ist eine Zunahme von 2 Landesverbänden und 160 Ortsvereinen zu verzeichnen. Im laufenden Jahre trat der Evang.-luth. Kirchengesangverein zu Schwarzburg-Rudolstadt dem Verein bei. Den Vorstand im Zentralausschuss bilden Prälat D. Dr. Flöring-Darmstadt, Superintendent D. Nelle-Hamm und Professor D. Smend-Strassburg. Die kirchlichen Behörden und Synoden haben den Landes- und Provinzialvereinen (abgesehen von der Unterstützung der einzelnen Chöre durch die Ortskirchenkasse) namhafte Beiträge bewilligt. Ueberall sind freundliche Beziehungen zu den Organisten- und Kantorenvereinen gepflegt worden. Das „Korrespondenzblatt" erscheint in 2000 Exemplaren, die Denkschrift über den Berliner Vereinstag wird in 2600 Exemplaren verbreitet. Für die Vereinheitlichung des kirchlichen Gemeindegesangs ist der Neudruck des „Fest- und Schulbüchleins" bedeutungsvoll. Aus dem Jahresbericht ging hervor, dass auf kirchenmusikalischem Gebiet in ganz Deutschland eine lebhafte Vorwärtsbewegung zu beobachten ist. Nach weiteren Verhandlungen geschäftlicher Art wurde als Ort für die 1911 stattfindende nächste Tagung Hannover gewählt.

Sodann wurde über die Thesen des Königlichen Musikdirektors Beckmann aus Essen, „Ueber den Organisten im Hauptamt",

eine Diskussion eröffnet. Der Referent leitete kurz die Aussprache ein, die eine lebhafte Beteiligung von seiten der Kirchenmusiker wie der Geistlichen hervorrief. Allseitig wurde dem Bedürfnis Ausdruck gegeben, dass wieder, wie es im 16. bis 18. Jahrhundert der Fall gewesen war, Kirchenmusiker im Hauptamt vorhanden seien, Männer, mit reicher kirchenmusikalischer Vorbildung ausgerüstet, die befähigt seien, in ihrem engeren oder weiteren Bezirk vorbildlich zu wirken. Mancherlei Misstände kamen im Laufe der Diskussion zur Aussprache. Ohne dass die Versammlung sich alle Einzelheiten der Beckmannschen Thesen aneignete, stimmte sie deren Gedankengang zu. Die Ergebnisse der Aussprache fasste D. Nelle in folgender Entschliessung zusammen:

„Der 22. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag spricht den dringenden Wunsch aus, dass, wo es sich irgend ermöglichen lässt, Organisten oder Kirchenmusiker im Hauptamte angestellt werden, die zunächst für ihre Gemeinden, dann aber auch für weitere Kreise die Pflege und Hebung der Kirchenmusik nach allen Seiten hin vertreten.

Der Kirchengesangvereinstag stimmt dabei den von dem Herrn Königlichen Musikdirektor Beckmann für die Tagung in Dessau aufgestellten Leitsätzen („Der Organist im Hauptamt“) in ihren Grundgedanken zu.

Der Kirchengesangvereinstag weist wiederholt nachdrücklich auf das Bedürfnis einer Neuregelung der Einkommens- und Standesverhältnisse der Organisten und Kirchenmusiker, nicht nur der im Hauptamt angestellten, hin.“

Der Festgottesdienst um 5 Uhr vereinigte eine ausserordentlich grosse Gemeinde in den weiten, bildergeschmückten Hallen der Schlosskirche. Als Chor wirkte der Herzogliche Singechor, der zugleich das 100jährige Jubelfest feierte. Alle Kompositionen, auch die Choralsätze, waren von Joh. Seb. Bach. Im Mittelpunkt stand die Bachsche Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und die herzlich-schlichte Ansprache von Pastor Jahr aus Halle.

Den Schluss des Abends bildete die Begrüssungsversammlung in den weiten Räumen des Evang. Vereinshauses.

(Schluss folgt.)

Kritische Rückschau
über Konzert und Oper.

Von

Paul Bekker.

Was ist eine „Volksoper“? Ich glaube, es liesse sich zur genauen Definition dieses Wortes — und nicht nur des Wortes, sondern vor allem des Gattungsbegriffes, den man sich darunter vorstellt, mehr sagen, als mir in dem hier vorgezeichneten Rahmen auszusprechen möglich ist. Wenn man mich nach den besten deutschen Volksopern fragte, so würde ich zunächst ohne Bedenken den „Freischütz“ und die „Zauberflöte“, vielleicht auch den gegenwärtig so schmählich vernachlässigten „Hans Heiling“ nennen, und als Ergänzungen nach unten Lortzing's „Wildschütz“, Nicolai's „Lustige Weiber“, nach oben den „Fidelio“ und die „Meistersinger“. Also ein recht dehnbarer Begriff, zumal wenn man von dem Gesichtspunkt ausgeht, dass für das Volk, will man wirkliche, tiefgegründete Liebe zur Kunst in ihm wecken, das Beste gerade gut genug ist. Ich möchte noch hinzufügen, dass eigentlich nur diejenige Kunst wahrhafte Beachtung verdient, die volkstümliche Elemente in sich trägt — man darf allerdings Volk nicht mit Pöbel verwechseln. Namentlich nicht — ich zitiere Hans von Bülow — mit dem „seidenen Pöbel“, der sich in unseren Konzerten und Theatern so unangenehm bemerkbar macht und doch nicht zu entbehren ist. Denn er zahlt.

Solche Erwägungen mögen indessen Carl Weis, dem Komponisten des „Polnischen Juden“, fern gelegen haben, als er sein Werk „Volksoper“ taufte. Er wählte diese doppelsinnige Bezeichnung sicher nur aus Bescheidenheit, um anzudeuten, dass er sich keine hohen künstlerischen Ziele stecken, sondern das Durchschnittsniveau einer anständigen, aber etwas billigen Volkstümlichkeit erreichen wolle. Das ist ihm bis zu einem gewissen Grade auch gelungen. Der „Polnische Jude“ ist zwar von keinem Prinzen aus Genieland geschrieben, erfüllt indessen alle Ansprüche, die Komponist und Textdichter an sich selber gestellt haben. Dieses Erreichen des Gewollten ist in unserer Zeit etwas so Seltenes, dass man es dankbar anerkennen muss, auch wenn das Resultat nicht sehr wertvoll ist. Es war daher kein schlechter Gedanke der Direktion Gregor, die Weis'sche, durch das Gastspiel der Stuttgarter und Morwitz bereits in Berlin bekannt gewordene Oper wieder hervorzusuchen, um der Repertoirenot der „Komischen Oper“ zu steuern. Eine volkstümliche, einfache und doch packende bühnenwirksame Handlung, eine leicht fassliche, dem Charakter des Stoffes angemessene, wohlklingende Musik, hübsche Bühnenbilder — alles das findet man heute selten vereint! Vielleicht lohnt diesmal der Erfolg die mit ihren Neuheiten bisher wenig glückliche Direktion.

Der Text behandelt — frei nach Erckmann-Chatrian — die mit angenehmen Gruseleffekten durchsetzte Geschichte von der Ermordung eines polnischen Juden, der einst zur Winterszeit bei dem Gastwirte Mathis einkehrte und von diesem erschlagen wurde. Der Täter bleibt unentdeckt. Das geraubte Geld rettet ihn vom wirtschaftlichen Ruin, verhilft ihm zur Wohlhabenheit. Doch das Gewissen nagt unausgesetzt, und keinerlei öffentliche Wohltaten können es beschwichtigen. Da — am Vorabend der Hochzeit von Mathis' Tochter — tritt, wie einst vor fünfzehn Jahren, beim Anbruch der Nacht ein polnischer Jude in's Gasthaus. Mit denselben Worten, denselben Gesten, wie der Erschlagene. Mathis glaubt, die Stunde des Gerichtes sei gekommen — kaum hält er das Geständnis seiner Schuld vor den Hochzeitsgästen zurück. Doch nachts, im Traume, durchlebt er sein Verhör vor dem ewigen Richter, seine Verurteilung. Am Morgen finden ihn die Seinigen tot.

Das von Victor Léon und Richard Batka bearbeitete Buch ist insofern nicht geschickt gemacht, als der erste der beiden Akte nur die Exposition — bis zum Eintritt des Juden — in allzu weitgedehnten Umrissen gibt. Im übrigen ist der Text brauchbar versifiziert, und die gelegentlich banalen Redewendungen dienten den Autoren wohl zur Charakteristik des Milieus. Die Musik von Carl Weis birgt keine tiefen Werte, aber sie gibt sich auch als nichts anderes, als sie in Wirklichkeit ist: eine im Familienblatt-Stil gehaltene, musikalische Illustration der Handlung. Diese anspruchslose Ehrlichkeit berührt sympathisch und hilft auch über die Momente hinweg, wo der Komponist tiefere, tragische Akzente anschlagen musste, für die er keinen packenden Ausdruck findet. Am besten gelingen ihm heitere, genrehafte Stimmungen, während die lyrischen Partien leicht einen etwas trivialen Einschlag erhalten.

Die Aufführung war, von einigen störenden Zwischenfällen im Orchester und dem etwas dünnen, operettenhaften Chorklang abgesehen, passabel und bot namentlich dem reich talentierten Rudolf Hofbauer in der Rolle des Mathis Gelegenheit zu einer respektablen darstellerischen Leistung.

Bot das Theaterleben, von dieser Pseudo-Novität abgesehen, keine Gelegenheit zu kritischer Betätigung, so ging es im Konzertgetriebe um so „Reger" zu. Nachdem erst kürzlich das neue Es-dur-Quartett des Leipziger Meisters zweimal hintereinander gespielt worden war, führte Artur Nikisch im 3. philharmonischen Konzert den neuen „Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie" auf. Den problematischen Eindrücken gegenüber, die Reger's „Sinfonietta", „Serenade", sowie teilweise noch die Hillervariationen hinterliessen, bedeutet dieses vierte Orchesterwerk insofern einen Fortschritt, als es übersichtlicher gegliedert ist und mehr Vertrautsein mit dem Orchestersatze verrät als die älteren Kompositionen. Viel Freude erlebt man trotzdem auch an dieser Schöpfung nicht. Auf die Anfrage, ob er die Analyse im Programmbuch selbst übernehmen wolle, schrieb mir Reger zurück: „Solange man hinter jedem C-dur Dreiklang, den ich schreibe, irgend eine Scheusslichkeit vermutet, hat es gar keinen Zweck, Analysen zu schreiben." Es klingt etwas wie heimliche Verbitterung aus diesen Worten — eine Verbitterung, die, wie es mir scheint, sachlich nicht gerechtfertigt ist. Es mag Leute geben, denen die krause „Harmonik" Reger's (in der C-dur-Dreiklänge unbedingt eine Seltenheit sind) die Köpfe verwirrt und von näherem Eindringen in das Wesen seiner Kunst abschreckt. Doch selbst dem, der sich über diese oft unerklärlichen Sonderbarkeiten der Reger'schen Musik hinwegzukommen bemüht, erblühen aus den Orchesterwerken Reger's nur spärliche, ertüftelte Genüsse. Diese Kompositionen sind, wie alles, was Reger schreibt, mit einem enormen Aufwand kontrapunktischer Technik gearbeitet, harmonisch interessant ausgestattet, aber in thematischer Hinsicht durchaus physiognomielos. Der Mangel an plastisch geformten Gedanken macht sich namentlich im „Prolog" um so empfindlicher bemerkbar, als dieses Werk — trotz einer vom Komponisten selbst angegebenen Kürzung — sich mit beängstigender Redseligkeit in die Länge zieht, ohne logische Entwicklung, ohne fesselnde Steigerung der spärlichen Gedankenkeime, die ihm zugrunde liegen. Das Beste an dem Stück ist die kurze, wuchtige Einleitung. Die Erwartungen, zu denen sie berechtigt, werden leider durch das folgende Allegro schmählich enttäuscht, und einzig der auf äussere Wirkung hin aufgeputzte Schluss gibt dem Stück einen versöhnlichen Ausklang.

Bronislaw Hubermann spielte sehr brillant, mit sicherem musikalischen Stilgefühl Brahms' Violinkonzert. Artur Nikisch, der das Reger-sche Opus mit bewunderungswürdiger Selbstverleugnung dirigierte, eröffnete den Abend mit einer feinsinnigen Wiedergabe der „Abencerragen"-Ouverture von Cherubini und beschloss ihn mit Schumann's jugendfrischer Frühlingssinfonie.

Die Königliche Kapelle bot in ihrer 3. Sinfonie-Matinée zwei Novitäten, die allerdings nur innerhalb des Rahmens dieser Konzerte neu waren: Friedrich Gernsheim's „Mirjam-Sinfonie" — ein zünftiges, etwas trockenes Werk, dessen Scherzo vermöge seiner pikanten Rhythmik relativ am günstigsten wirkte. Ueberströmend von Ideenfülle und prächtiger Frische der Inspiration erwies sich dagegen Bach's „2. Brandenburgisches Konzert", dem Philipp Wolfrum und Richard Strauss eine dem modernen Konzertsaal angemessene Bearbeitung hatten zuteil werden lassen. Strauss nahm sich dieses Werkes mit besonderer Liebe an und machte durch Hinweise in der Tagespresse besonders auf die von ihm stammenden Aenderungen der Wolfrum'schen Ausgabe aufmerksam. Diese betrafen hauptsächlich die Trompetenstimme, für die uns die zu Bach's Zeiten

gebräuchlichen Instrumente nicht mehr zur Verfügung stehen. Die Schwierigkeit besteht darin, ein Instrument zu finden, das die, heutigen Bläsern vielfach unerreichbaren hohen Register, die Bach beansprucht, beherrscht, gleichzeitig durch sein Tonvolumen nicht, wie die moderne Trompete, alle übrigen Stimmen erdrückt. Strauss verwendete daher versuchsweise das von dem bekannten Blasinstrumentenmacher Heckel erfundene Pikkolo-Heckelphon. Wenn auch das Experiment nicht als durchweg gelungen bezeichnet werden kann (fehlt dem Heckelphon doch das metallische, leuchtende Kolorit des Trompetentons), so erschien die Wolfrum-Strauss'sche Bearbeitung immerhin sehr interessant und gab ein von fesselnden orchestralen Kontrastwirkungen belebtes Klangbild. Nur die Streicherbesetzung erwies sich als zu massiv für den intimen Charakter dieser Kammermusik. — Beethoven's dionysische A-dur-Sinfonie bildete den Abschluss des Programms.

Nicht weniger als drei Novitäten spendete der vortreffliche Geiger Felix Berber, der sich die Aufgabe gestellt hat, in drei grossen Konzerten beinahe ausschliesslich neue Kompositionen grösseren Stils für Violine und Orchester vorzutragen. Der Mut und die solchem Vorhaben zugrunde liegende ideale Gesinnung seien hoch anerkannt — wenn auch der erste dieser Abende keine positiven Resultate brachte. Fr. E. Koch's „Deutsche Rhapsodie", Hermann Zilcher's „Klage" und Désiré Thomassin's h-moll-Konzert sind durchweg keine Gaben von dauerndem Wert. Es gilt von ihnen dasselbe, was ich bereits im vorigen Bericht über die neuen Violinkompositionen sagte: Kleine, engbrüstige Ideen werden gewaltsam zu grossen Formen ausgerenkt. Die peinlichste Folge dieser gewaltsamen Prozedur besteht darin, dass das Gute, Wirkungsvolle solcher Ideen, die in bescheidenerer Fassung sich sehr hübsch ausnehmen würden, durch das künstliche Hinaufschrauben sich bis auf geringe Reste verflüchtigt. Ich denke dabei besonders an das Konzert Thomassin's, der ungeachtet dieser misslungenen Arbeit ein interessanter Kopf zu sein scheint und uns vielleicht noch manches zu künden hat.

Auch zwei Kammermusik-Novitäten verdienen Erwähnung: ein Streichtrio von Karl Klingler und ein Klaviertrio von Richard Stöhr. Dieses ein frisches Stück, aus gesundem Musikempfinden erwachsen, ungekünstelt, sauber gearbeitet, ohne erzwungenen Tiefsinn — kurz: ein Werk, an dem man sich aufrichtig freuen kann, trotzdem es keine neuen Offenbarungen bringt, trotzdem namentlich die beiden letzten Sätze durch strafferes Zusammenfassen noch gewinnen würden. Das Philharmonische Trio (Anton Witek, Vita Gerhardt, Fritz Reitz) liess dem Werk eine vorzügliche, von Geist und Temperament getragene Wiedergabe zuteil werden — eine Anerkennung, die in Anbetracht der gediegenen Qualitäten dieser Künstler-Vereinigung kaum der Erwähnung bedarf. — Berichte ich gern über das Stöhr'sche Werk, so ist die Würdigung des Klingler'schen Trios eine fast peinliche Aufgabe. Dass sich das hohe, ernste Streben des begabten Geigers und feinfühligen Quartettführers auch in seiner Komposition dokumentiert, erkenne ich gern an. Die geschickte Behandlung der Streichinstrumente, die namentlich im zweiten Satz (Scherzo) originelle kapriziöse Klangwirkungen ergibt, ist ebenfalls ein nicht alltäglicher Vorzug. Darüber hinaus scheint mir aber die Musik so blass und blutleer, so voll hypochondrischer Grillen, dass sie mir von der kompositorischen Begabung Klingler's keine hohe Anschauung gegeben hat.

So vieles habe ich bereits erwähnt — mehr noch bliebe aufzuzählen Artur Schnabel's von abgeklärter Reife und innigstem Empfinden erfüllter Vortrag des Mozart'schen d-moll-Konzerts, das Debüt des sechzehnjährigen Lengyel von Bagota, der Liszt's Es-dur-Konzert mit überraschender technischer Fertigkeit, geistig allerdings durchaus bedeutungslos spielte. Dann die ergreifende Wiedergabe von Bach's „h-moll-Messe" durch den Philharmonischen Chor unter Siegfried Ochs — eine längst bekannte Leistung von stetig sich steigernder Grossartigkeit. Und zuletzt noch Felix Mottl's erster diesjähriger Gastabend, der Beethoven's achte Sinfonie, Wagner's Siegfried-Idyll, Parsifal-Vorspiel und Karfreitagszauber in einer Schönheit erklingen liess, an deren Reiz man sich von den verwirrenden, kleinlichen Eindrücken des alltäglichen Konzertgetriebes gesund hörte und sich wieder zum frischen, dankbar geniessenden Musiker wandelte.

Mitteilungen

von Hochschulen und Konservatorien.

Prüfung des Musikpädagogischen Verbandes, E. V. Am 7. und 8. November fand zu Mannheim an der Hochschule für Musik, Leiter Königl. Musikdirektor Karl Zuschneid, eine Prüfung nach den Bestimmungen des Verbandes statt. Fünf Damen, Frls. Margarete Botsch, Katharina Lehmler, Johanna Schnitzlein, Magda Schönhals und Luise Treutler unterzogen sich der Prüfung mit hocherfreulichem Erfolge, es konnten die Prädikate „Sehr gut" und „Recht gut" erteilt werden. Folgende Aufsatzthemen waren bearbeitet: „Die

Entwicklung unserer Notenschrift", „Die Entwicklung des Kontrapunktes bis Joh. Seb. Bach", „Die Entwicklung der Klavier-Sonate bis Beethoven", „Klavier-Suite und -Sonate", „Robert Schumann als Klavierkomponist in seinen kleinen Werken". Für die methodischen Klausurarbeiten waren folgende Themen gewählt: „Die Verwendung der Finger, der Hand, des Armes und der Schulter beim Klavierspiel", „Das Unterrichtsverfahren bei schlecht vorbereiteten Schülern". Als Prüfungskommissare fungierten Herr Professor Walter Petzet, Karlsruhe, und Fräulein Anna Morsch, Berlin.

Vermischte Nachrichten.

Unter Leitung von Prof. Fritz Stein zu Jena finden in diesem Wintersemester „7 akademische Konzerte" und „4 akademische Kammermusikabende" unter Mitwirkung hervorragender Solisten, der Kapelle des 71. Inf.-Regiments und der Weimarer Hofkapelle statt. Das erste der sieben Konzerte brachte Werke von Gabrieli, Jomelli, Grétry, Corelli und Bach, im ersten Kammermusikabend spielte das Brüsseler Streichquartett Werke von Haydn, Beethoven und Dvórak.

Ludwig Schytte, der bekannte und beliebte Tonsetzer, ist, nur 61 Jahr alt, hier in Berlin an den Folgen einer Operation gestorben. Zu Aarhus (Jütland) geboren, war Schytte bis zu seinem 22. Jahre Chemiker, dann wandte er sich der Musik zu und studierte unter Rée, Neupert und Gade, später in den Jahren 1884 und 1885 noch in Berlin. Nach einem längeren Aufenthalt in Wien als Lehrer der Horak'schen Klavierschule übersiedelte er 1907 nach Berlin. Schytte ist der Komponist zahlreicher geschätzter Klavierwerke, am grössten waren seine Erfolge auf dem Gebiete der Jugendliteratur; durch seine gefällige Schreibweise, seine Formgewandtheit und einen nie versiegenden Melodienfluss kam er dem Interesse und dem Bedürfnis der Jugend entgegen. Er ist ferner mit der dramatischen Szene „Hero" und den Operetten „Der Mameluck" und „Der Student von Salamanka" an die Oeffentlichkeit getreten.

Professor Philipp Schmitt, Direktor und Begründer der Akademie für Tonkunst in Darmstadt, ist daselbst am 15. November nach kurzem Leiden im 83. Lebensjahre verschieden.

In Breslau erzielte die Aufführung des Oratoriums „Das letzte Abendmahl" von Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn einen starken Erfolg. Es fanden zwei Aufführungen, 5. und 8. November, statt, denen eine Generalprobe mit gleich hohen Preisen vorangegangen war. Ausführende waren die von Theodor Paul geleitete „Breslauer Gesang-Akademie", verstärkt durch den „Spitzer'schen" Gesangverein, die „Breslauer Liedertafel" und Mitglieder von Kirchenchören, insgesamt 386 Sänger, ferner das Breslauer Philharmonische Orchester, die Solisten Max Ansorge (Orgel), Marie Götze, Gilda Galassi, Thomas Denys, Heinrich Blasel. Direktor Theodor Paul hatte das Werk aufs sorgfältigste einstudiert, die Aufführungen leitete der Komponist selbst.

Der an der Hochschule für Musik zu Mannheim durch Professor Theodor Pfeiffer ausgebildete junge blinde Pianist Hugo Kander debütierte in einem Konzert des „Liederkranzes" erfolgreich mit Beethoven's Esdur-Konzert und einigen Liszt'schen Werken.

Arno Landmann, Stadtorganist zu Weimar, konzertierte am 14. Oktober in Barcelona und hatte mit Werken von Bach, Franck, M. Reger usw. grossen Erfolg.

Die Barth'sche „Madrigal-Vereinigung, die sich schon weit über die Grenzen Berlins hinaus Ruhm und Ehre ersungen hat, gibt am 2. Dezember ihr 60. Konzert in der Singakademie. Auf dem Programm stehen Werke von Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Palestrina, Orlando di Lasso, Jan P. Swelinck, Josquin de Près, Hans Leo Hassler usw. Mitwirkende sind die Damen Marg. Freund, Martha Sellin-Behnke, Hedwig Geissler, Emmy Rintelen, Sonja Beeg, die Herren Carl Weiss, Ludwig Schubert, Felix Lederer-Prina und A. N. Harzen-Müller.

Die „Bach-Gesellschaft" hat, wie gemeldet wird, in ihrer Sitzung in Leipzig beschlossen, das fünfte deutsche Bach-Fest in der Zeit vom 4.—7. Juni 1910 in Duisburg abzuhalten.

Caesar Cui's 50jähriges Künstlerjubiläum soll im Dezember in Russland durch Festkonzerte mit seinen Werken feierlich begangen werden.

Fritz Häckel, Lehrer an der Mannheimer Hochschule für Musik, der bereits erfolgreich als Komponist hervorgetreten ist, hat kürzlich zwei Werke grösseren Stils vollendet, die Tondichtung „Geburt der Aphrodite" für Orchester, Chor und Soli und ein sinfonisches „Klavierkonzert" in c-moll. Beide Werke erlebten ihre Erstaufführung am 31. Oktober in Kaiserslautern und errangen sich von dem zahlreich versammelten Publikum reichen und nachhaltigen Beifall. Musikdirektor Grossmüller leitete die Werke, die Solopartien wurden von Frl. Raymund und Herrn König in hervorragender Weise ausgeführt. Im Klavierkonzert sass der Komponist selbst am Flügel und führte den schwierigen Part mit seiner bekannten Künstlerschaft durch.

Bücher und Musikalien.

Weihnachtliches.

Unter den zahlreichen Einsendungen kann nur Weniges herausgehoben werden, man muss immer wieder die alte Klage anstimmen, dass auf diesem so fruchtbaren Gebiete so wenig Erfreuliches geschaffen wird. Die alten lieben Weisen erscheinen in seichtester Bearbeitung, ein prunkvoller Umschlag versucht die innere Hohlheit zu verdecken, — warum vernachlässigen unsere zahlreichen Komponisten, die heut mit der Schöpfung feiner und geschmackbildender Jugendliteratur beschäftigt sind, die Weihnachtsmusik so gänzlich? Es liegt hier eine so dankbare Aufgabe vor. — Unter den Neuerscheinungen seien erwähnt:

Gustav Hecht: „Weihnachtssterne".
Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Das Heft enthält 35 der beliebtesten Weihnachtslieder in einfachster Klavierbearbeitung, für Anfänger zu benutzen. Ein Anhang bringt für schon Vorgeschrittenere: Händel's „Hirtenmusik" aus dem „Messias" und unter dem Titel „Eine kleine Weihnachtsgeschichte" vier von Schumann's sinnigen Stücken mit weihnachtlichen Ueberschriften versehen: Die Träumerei als „Wie das Kind vom Weihnachtsfeste träumt", Knecht Ruprecht: „Wie Knecht Ruprecht kommt", Bittendes Kind: „Wie das Kind den Knecht Ruprecht bittet", Glückes genug: „Wie das Kind über die Gaben jubelt".

Helene Niehusen: „Wer singt mit". Liedersammlung für's junge Volk.
Gutenberg-Verlag, Hamburg.

Das Werk ist nicht direkt für die Weihnachtszeit berechnet, enthält vielmehr eine auf jahrzehntelanger Erfahrung fussende Sammlung der beliebtesten Kinderlieder, für das Alter von 4 bis 14 Jahren berechnet. Teil 6 vereinigt „17 Weihnachtslieder", ein-, zwei- und dreistimmig, und diesem Teil zuliebe sei das auch im übrigen nach jeder Richtung hin empfehlenswerte Buch hier mit eingereiht. Es ist eine Sammlung, die in keiner Familie, der der Segen einer frohen Kinderschar beschert, fehlen sollte. Alle Lieder passen sich aufsteigend dem Tonumfang der kindlichen Stimme an, und die schlichte, sachgemässe Satzweise der Klavierbegleitung von Margarete Danziger zeugt von feinem Verständnis und rundet die einfachen Liedchen zu kleinen Kunstwerken ab. Das Werk sei warm empfohlen.

G. Winter, op. 57. Zwölf alte deutsche Volks-Weihnachtslieder für 2 Singstimmen.
L. Schwann, Düsseldorf.

Das Heft bringt weniger allgemein bekannte, aber um so mehr willkommene Weisen, weil sich prächtiger Inhalt in ihnen offenbart. Die Weisen sind zumeist süddeutschen Ursprungs, in Oberbayern, Tirol, Oesterreich, auch Ungarn heimisch, für zwei Stimmen gesetzt, eine Klavierbegleitung ad libitum hinzugefügt.

Wilh. Koehler-Wümbach, op. 36. „Zur Christfeier" No. 1 „Advent", No. 2 „Weihnachten".
Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Wandten sich die vorbesprochenen Werke an die kleinsten Musikstudenten und an den schlichten Hausgesang, so werden in dem jetzt genannten alle musikalischen Kräfte der Familie lebendig gemacht, die beiden Stücke sind für 3 Violinen, Violoncello, Harmonium und Klavier gesetzt, die Aufgaben für die einzelnen Stimmen sind aber nicht schwierig, die Mühe des Einstudierens wird durch den Genuss, den das Ensemble gewährt reichlich belohnt. Das erste Stück „Advent" baut sich auf den bekannten Chorälen: „Wie soll ich dich empfangen", „Tochter Zion, freue dich" und „Dein Zion streut dir Psalmen" auf, während in dem zweiten „Weihnachten" folgende Melodien Verwendung finden: „Süsser die Glocken nie klingen", „Mein gläubiges Herze", „Dies ist der Tag, den Gott gemacht", „Gloria Gott in der Höh'" und „Welt war verloren". — Unsere heutige Zeit strebt nach Hebung der Hausmusik, — welche Tage böten bessere Gelegenheit zur Ausübung, als das Weihnachtsfest, das intimste Fest des Hauses, der Familie, — die genannten Werke seien zur Vereinigung der eigenen und befreundeter Kräfte warm empfohlen.

Anna Morsch.

Empfehlenswerte Bücher für den Weihnachtstisch.

Greiner & Pfeiffer, Stuttgart:

Dr. Karl Storck: Beethoven's Briefe in Auswahl.
„ „ „ Mozart's Briefe in Auswahl.
„ „ „ Schumann's Briefe in Auswahl.
Erich Kloss: Richard Wagner in seinen Briefen.

Gräfe & Unger, Königsberg i. Pr:

Josephine Gräfin Schwerin: Erinnerungen an Alfred Reisenauer.

C. Bertelsmann, Gütersloh:

Gustav Schoppe: Die Schulgesangfrage auf dem 4. Musikpädagogischen Kongress 1908 zu Berlin.

Breitkopf & Härtel, Leipzig:

La Mara: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander.
Berthold Litzmann: Clara Schumann. 3 Bände.

Arnold Schering: Bach-Jahrbuch. V. Jahrg. 1908.
Hugo Leichtentritt: Geschichte der Motette.
Hugo Daffner: Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart.
Carl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagner's. 5 Bände, 4. Auflage.

Muth'sche Verlagshandlung, Stuttgart:

Dr. Karl Storck: Geschichte der Musik. 2. vermehrte Auflage.
„ „ „ Das Opernbuch. 7.—8. vermehrte Auflage.

L. Staackmann, Leipzig:

Angelo Neumann: Erinnerungen an Richard Wagner.

Kösel'sche Buchhandlung, Kempten:

Dr. Fritz Volbach: Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert.

Carl Grüninger, Stuttgart:

William Wolf: Musikästhetik. 2 Bände.

Sandoz, Jobin & Co., Genf:

E. Jaques-Dalcroze: Rhythmische Gymnastik.

C. F. Peters, Leipzig:

Adolf Schwartz: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.
Richard Noatzsch: Praktische Formenlehre der Klaviermusik.

Max Hesse, Leipzig:

Hugo Riemann: Musik-Lexikon. 7. Auflage.

Verlag Deutsche Bücherei, Berlin:

Ludwig Bräutigam: Aus Heimat und Wahlland.

Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig:

Eugen Segnitz: Franz Liszt und Rom.
Hans Volkmann: Robert Volkmann, sein Leben und seine Werke.

C. Boysen, Hamburg:

Emil Krause: Vokalmusik — Kunstgesang.

Hahn'sche Buchhandlung, Hannover:

Georg Fischer: Musik in Hannover. 2 Auflage.

Georg Müller, München und Leipzig:

R. Louis: Anton Bruckner.

Vereine.

Musikpädagogischer Verband E. V.

(Schluss des Generalversammlungs-Berichts.)

Dem Jahresbericht schloss sich der Kassenbericht an, erstattet durch Herrn Prof. Richard Schmidt:

Kassenbericht über das VI. Geschäftsjahr

1. Oktober 1908 bis 30. September 1909.

Einnahmen:	M.	Pf
Barbestand am 1. Oktober 1908 . . .	715	32
Beiträge von 269 direkten Mitgliedern / „ „ 367 korporativen „	1147	75
Buch- und Formular-Konto	66	25
Prüfungsgebühren-Konto	1543	90
Ueberweisung für einen Stipendienfonds	40	—
	3513	22

Ausgaben:	M.	Pf.
4. Musikpädagogischer Kongress, restierende Rechnungen	109	35
Gebühren an den Rechtsanwalt . . .	115	50
Druckschriften: „Entgegnungen des Vorstandes"	125	—
Druck und Versand der Flugschrift „Die künstlerische und pädagogische Ausbildung der Musiklehrerin"	312	94
Sonstige Drucksachen und Formulare .	435	90
Allg. Wohlfahrtsverband, Mitgliedsbeitrag für 1908 und 1909	20	—
Unterstützung für einen Blinden . . .	20	—
Bureauunkosten-Konto	424	20
Portospesen	250	28
Prüfungsunkosten-Konto: Zeitentschädigung und Reisespesen für die Kommissare, Ausfertigung der Prüfungsformulare, Reifezeugnisse und Diplome	1329	15
	3142	32
Barbestand am 30. September 1909 . .	370	
	3513	22

Barbestand	M. 370,90
Bestand an Büchern und Formularen im Werte von .	„ 171,15
Bestand an Prüfungsformularen im Werte von . . .	„ 338.62
	M. 880,67
Restierende Mitgliederbeiträge	„ 23,05
Gesamtbestand	M. 903,72

Geprüft und in Ordnung befunden.
Berlin, 15. Oktober 1909.

Die Revisoren:
N. Böttcher, Berlin. Max Heller, Berlin.

zu Berlin. Von weiteren Persönlichkeiten stehen die Antworten noch aus.

Wir teilen ferner mit, dass auf die im General-Versammlungs-Bericht erwähnte Eingabe an das Kultusministerium, die Resolution der Schulgesanglehrer betreffend, dem Vorstande am 29. Oktober d. J. folgende Antwort des Kultusministers, Exz. Trott zu Solz, zuging:

„Für die Uebersendung des Vortrages und der auf dem 4. Musikpädagogischen Kongress von den anwesenden Schulgesanglehrern gefassten Resolution spreche ich dem Vorstande meinen Dank aus.

Ich bemerke gleichzeitig, dass über die Förderung des Gesangunterrichts in Schulen aller Art in dem mir unterstellten Ministerium schon seit längerer Zeit eingehende Erwägungen schweben."

Aus dieser Kundgebung des Ministers geht hervor, dass die vom Musikpädagogischen Verbande seit ca. 6 Jahren unausgesetzt verfolgte Schulgesangsfrage: durch die Verhandlungen auf seinen 4 Kongressen, durch Petitionen usw., im Ministerium lebhaften Widerhall gefunden hat. Die Tatsache erfüllt den Vorstand mit grosser Genugtuung und gibt ihm die Freudigkeit zu rüstiger Weiterarbeit.

B. Mitteilung der Zulassungs-Kommission für die Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes.

Wir machen nochmals darauf aufmerksam, dass laut § 4 der „Aufnahme-Bestimmungen" die Anmeldepapiere der Bewerber vor der Aufnahme in die Seminare, bezw. der seminaristischen Kurse der Zulassungs-Kommission einzusenden sind. Zur Einreichung sind gedruckte Formulare zu benutzen, die von der Geschäftsstelle zu beziehen sind.

Ebenso ersuchen wir diejenigen Leiter und Leiterinnen von Seminaren und seminaristischen Kursen, welche unseren wiederholten Aufforderungen nicht entsprachen und die Schulzeugnisse der bereits studierenden Zöglinge nicht einsandten, das Versäumte jetzt schleunigst nachzuholen.

Die Anmeldungen zu den Osterprüfungen — Namen und Fächer der Zöglinge — sind bis 1. Januar zu bewirken, damit die Prüfungs-Formulare rechtzeitig gesandt werden können.

Anzeigen.

Adressen-Tafel.

Ein Feld 10 Mark jährlich.

Die Anzeigen gelten auf ein weiteres Jahr erneuert, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt.

Prof. Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. nur v. 10—12 Uhr Vorm.

Prof. Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Martha Remmert,
Hofpianistin, Kammervirtuosin.
Berlin W., Ludwigkirchstr. 12.

Emma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Neue Winterfeldstr. 15.
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

José Vianna da Motta,
Herzogl. Sächs. Hofpianist.
Berlin W., Passauerstrasse 26.

Otti Hey
Gesang-Unterricht
MÜNCHEN, Maisenstrasse 41.

Mathilde Parmentier
Gesangunterricht — Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 120.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Gesanglehrerin, Atemgymnastik.
Berlin W., Eisenacherstrasse 10 III.

Emilie v. Cramer
Gesangunterricht (Meth. Marchesi).
Berlin W. 50, Nachodstr. 7.

Prof. E. Breslaur's Konservat. u. Seminar
Direktor
Gustav Lazarus.
I. Berlin N.W., Luisenstr. 36.
II. „ W., Bülowstr. 2 (Nollendorfplatz).

Sophie Jantschevska-Rybaltovska
Pianistin
Charlottenburg, Hardenbergstr. 24.
Sprechstunde 12—1.

Dagobert Löwenthal
Geigen-Pädagoge. Unterricht nach physiologischen Grundsätzen. Ensemble-Spiel.
Berlin W., Uhlandstrasse 159.

Elly Hagen, Gesanglehrerin
Schule Siga Garsó
Friedenau-Berlin, Wilhelmshöherstr. 18/19
Sprechst. täglich 9—10 Uhr Vorm.

Theodor Schönberger, Pianist
Hauptlehrer für Klavierspiel am Stern'schen Konservatorium der Musik.
S.W. 11, Luckenwalderstrasse 11 I.

Gesangunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 3—4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Rankestr. 20.

Auguste Böhme-Köhler
Erziehung der Stimme nach
physiologisch-phonetischer Singweise
für Redner, Lehrer, Chordirigenten etc.
Kurse: von vierteljährl. Dauer, bei wöchentl. zweimaligem Unterricht: beg. Oktober und Januar j. J. Leipzig, Liebigstr. 8 I.
von vierwöchentl. Dauer, bei täglichem Unterricht: beg. 1. Juni, 1. Juli, 1. August j. J. Lindhardt-Naunhof (Sachsen).

Elisabeth Caland
Charlottenburg 5, Oranienstr. 17.
Musikschriftstellerin u. Pianistin.

Flora Scherres-Friedenthal
Pianistin.
Berlin-Charlottenburg,
Kantstr. 150a.

Prof. Ph. Schmitt'sche
Akademie für Tonkunst zu Darmstadt,
zugleich Gesang-Schule für Konzert, Oper und Haus.
Gegründet 1851. Elisabethenstr. 36.
Unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg.
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik. Kunstschule. Seminar. Dilettantenschule. Vorschule. Prospekte kostenfrei. Semesterbeginn: April und Oktober. Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an den
Direktor: Professor Ph. Schmitt, Grossh. Musikdirektor.

Olga u. Helene Cassius
Ausbildung im Gesang
Hygienische Sprechkurse
(n. A. Kuypers)
BERLIN W., Pragerstr. 35

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höheres Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
W. 50, Tauentzienstr. 6, Gartenh. Sprechst.: Dienstag u. Freitag 4—6.
Charlottenburg, Kantstr. 88. Sprechst.: Mittwoch u. Sonnabend 3—5.

Hela Holtfreter.
— Berlin-Charlottenburg II, —
Marchstrasse, Villa 6, am Knie.
Institut für
Kallisthenie-Atemgymnastik, Tonbildung, Sprechtechnik.
Einer beschränkten Anzahl Damen kann im Institut Wohnung u. Pension gewährt werden.

Musikschulen Kaiser, Wien.
Lehranstalten für alle Zweige der Tonkunst, incl. Oper.
Gegründet 1874.
Vorbereitungskurs zur k. k. Staatsprüfung. — Kapellmeisterkurs. — Ferialkurse (Juli-September). — Methodische Spezialkurse für Klavierlehrer. — Abtheilung für brieflichen theoretischen Unterricht. — Jährliche Frequenz: 850 Schüler und Schülerinnen aus dem In- und Auslande. — Lehrkräfte ersten Ranges.
Prospecte franco durch die Institutskanzlei, Wien VII/1b.

Olga Stieglitz, Dr. phil.
Vorträge über philosophische, ästhetische, literar. und musikwissenschaftl. Themen.
Berlin W., Ansbacherstr. 26.

Cornelie van Zanten, Ehemalige Opern- und Konzertsängerin.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik.
Sprechstunden schriftl. anzufragen. BERLIN W., Regensburgerstr. 3.

Der Jtalienische Kirchengesang bis Palestrina.

10 Vorträge, gehalten im Viktoria-Lyceum zu Berlin
von
Anna Morsch.

II. Auflage. Pr. brosch. 2 Mk. Verlag „Der Klavier-Lehrer", Berlin W. 50.

Inhalt: 1. Einleitung. 2. Der Kirchengesang unter Ambrosius und Gregor I. 3. Der gregorianische Gesang. 4. Organum und Neumenschrift. 5. Theorie und Symbolik. 6. Der Einfluss der niederländischen Kunst. 7. Die Künstler in Rom vor Palestrina. 8. Palestrina. 9. Palestrina's Nachfolger in Rom. 10. Die Venetianer.

Unter den zahlreichen anerkennenden Kritiken, die das Werk erhielt, möge hier die von **Bernhard Vogel** aus der **„Neuen Zeitschrift für Musik"** Platz finden. Er schreibt:

„Die Verfasserin stellt in vorliegendem Buche die zehn Vorträge zusammen, die sie im Victoria-Lycenm zn Berlin über die Entwickelnng des italienischen Kirchengesanges von den ältesten Zeiten bis zn Palestrina und dessen unmittelbaren Nachfolgern gehalten hat. Sie darf dafür bei allen denen anf warmen Dank rechnen, die weder vorgebildet noch ausdanernd genng sind, um aus den älteren Qnellen sich alles das herauszulesen, was über die Meister nnd Werke jener Zeit bereits geschrieben worden. — — Sie fasst ihre Anfgabe keineswegs oberflächlich auf; welcher Ernst sie beseelt, geht eines Theiles schon aus dem Motto hervor, das sie ihrem Buche vorgesetzt: „Die Wahrheit suchen ist des Menschen Glück" und andern Theils aus den Sätzen der Vorrede, worin sie dem Wunsche Ansdruck giebt, Musik und Musikgeschichte müsste man als Knlturmacht anffassen, wenn anders dem Streben nach Vertiefung anch beim Laienpnbliknm Vorschub geleistet werden solle. In diesen Vorträgen findet nun anch das knnstgeschichtliche Interesse die gleichen Anregungen wie das kulturhistorische, und diese Verwebung, dieses stete Ineinandergreifen von Welt- und Mnsikgeschichte, weiss nns die Verfasserin so zur Anschauung zn bringen, dass man ihr überall hin mit nngeschwächter Anfmerksamkeit folgt."

Für die Redaktion verantwortlich: Anna Morsch, Berlin W., Ansbacherstr. 37.
Expedition und Verlag „Der Klavier-Lehrer", M. Wolff, Berlin W., Ansbacherstrasse 37
Druck: J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.

1878 1909

Der Klavier-Lehrer

Aus dem Inhalt:

15. Dezember 1909.

Musikpädagogischer Verband (E. V.)

I. Vorsitzender: **Gustav Kulenkampff**, Königl. Professor, **Berlin.**

Der „Musikpädagogische Verband" erstrebt eine Besserung auf dem Gebiete des gesamten Unterrichtswesens und eine dadurch bedingte Hebung des Musiklehrstandes.

Seine nächsten Ziele sind:

1. Gründliche Ausbildung und vertieftes Wissen der Unterrichtenden, Umgestaltung der Seminare an den Konservatorien, Einführung von Prüfungen und Erteilung von Zeugnissen.
2. Reformen auf dem Gebiete des Kunstgesanges.
3. Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges.
4. Prüfung und Sichtung aller in das Gebiet der Musikpädagogik eingreifenden Erscheinungen, um dieselbe stets im Einklang mit dem Kulturfortschritt zu halten.
5. Hebung der sozialen und materiellen Stellung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Zur Förderung der unter 2, 3 und 4 aufgestellten Ziele bestehen besondere Kommissionen für Kunst- und Schulgesang, ferner Literarische Kommissionen zur Prüfung der Neuerscheinungen von Unterrichtswerken für Klavier, Streichinstrumente, Kunst- und Schulgesang, Theorie, Methodik, Pädagogik und Musikwissenschaft.

Aufnahme-Gesuche (Satzungen kostenfrei), Anmeldungen zur Prüfung, Stellenvermittlung, sonstige Anfragen sind mit Beifügung des Rückportos nur schriftlich an die **Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes E. V., Berlin W., Ansbacherstr. 37** unter Hinzufügung eines Untervermerkes der Abteilung, für die sie bestimmt sind, zu richten.

Prüfungen des Musikpädagogischen Verbandes

für Lehrkräfte der Elementar- und Mittelstufen.

Auszug aus der Prüfungs-Ordnung:

Zur Prüfung werden nur solche Bewerber zugelassen, welche das 19. Lebensjahr vollendet und sich über den geforderten musikalischen, sowie den allgemeinen Bildungsgrad ausweisen können.

Die Prüfungstermine werden in dem Verbandsorgan „Der Klavier-Lehrer" bekannt gemacht.

Die Anmeldungen müssen spätestens ein Vierteljahr vor dem festgesetzten Termin erfolgen.

Der Meldung sind beizufügen: ein selbstverfasster Lebenslauf, ein Geburtsschein, ein amtliches Führungszeugnis, der Nachweis der erworbenen Schulbildung:

bei Herren: Das Schulzeugnis für den einjährig freiwilligen Dienst oder eine gleichwertige Schulbildung,

bei Damen: Der einjährige erfolgreiche Besuch der ersten Klasse einer höheren Mädchenschule oder eine dem Lehrplan derselben entsprechende Bildung,

das Zeugnis über die erworbene musikalische Ausbildung.

Druck von J. S. Preuss, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.